Cavalo Louco

Revista ° de • Teatro

Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz

Ano 12 • Nº17 • Junho 2017

TRIBO DE ATUADORES
ÓI NÓIS AQUI TRAVEIZ

celebra

CALIBAN

A Tempestade de Augusto Boal

Grupo homenageado do 20º Palco Giratório SESC

A TRIBO DESIGN GRÁFICO - FOTO TÂNIA FARIAS - MARÇO 2017

EM CIRCULAÇÃO PELO PAÍS PELO CIRCUÍTO PALCO GIRATÓRIO

Apoio

Realização

Este projeto foi contemplado pelo Prêmio Funarte de Teatro Myriam Muniz 2015

SUMÁRIO

EXPEDIENTE

Equipe Editorial
Narciso Telles, Paulo Flores, Rosyane Trotta e Núcleo de Pesquisa Editorial da Tribo.

Projeto Gráfico
A Tribo

Revisão
A Tribo

Fotolito e Impressão
Versátil Artes Gráficas

Tiragem
1.000 exemplares

Colaboraram nesta edição
Mariana De-Lazzari Gomes, Sirlei Santos Dudalski, Michele Rolim, Newton Pinto da Silva, Júlio Kaczam, CiaSenhas, Keter Velho, Ligia Gomes Perini, Núcleo Editorial da Cavalo Louco, Laura Martin e Valmir Santos.

Foto CAPA
Fabiano Ávila

Fotos
Fotos da página 3, 5, 7 e 8 são do Acervo Instituto Augusto Boal. Página 10, de cima para baixo são de Gerson de Oliveira e as duas últimas de Vilmar Carvalho; as da página 11 são de Mauricio Concatto e Carlos Sillero. A da página 12 é de Carlos Sillero e da 13 de Fernando Pires. A da página 14 é Walter Antunes e as da página 15 são de Beatriz Rodrigues, Fábio Zambom e Emílio Speck. As fotos da página 16 são de Beatriz Rodrigues e Maurício Quadros. As fotos das páginas 17, 18, 19, 20, 21 e 22 são de Fernando Bretano. Fotos da página 23, 24, 25 e 26 são do Archivo Teatro Taller de Colombia. Na página 27, 28, 29 e 30 são de Elenize Dezgeniski. A primeira foto da página 31 foi retirada do site http://www.grupogalpao.com.br/traducao/festivals/, a segunda é de Pedro Isaias Lucas, as da página 32, 33, 34 e 35 também. A foto da página 36 é do site http://www.imbuaca.com.br. As fotos da página 37, 38, 40, 41, 43, 44 e 45 são de Pedro Isaias Lucas. A foto da página 36 é de Carlo Dainese. Da página 47 é do Arquivo Living Theatre. Da página 48 de Bernd Uhlig. Página 49 do Arquivo Living Theatre. Na página 50 e 51, 52 de Carlo Dainese. A foto da página 53 foi retirada do site https-_travsd.files.wordpress.com.jpg. A foto da página 54 é de Martha Haas. As fotos da página 56, 57 são de Rafael Sales e as fotos das páginas 58, 59 e 60 são de Eugênio Barboza.

ISSN 1982-7180

A revista Cavalo Louco
é uma publicação independente.
Junho de 2017.

Terreira da Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz
Rua Santos Dumont, 1186 - São Geraldo
CEP: 90230-240 - Porto Alegre
Rio Grande do Sul - Brasil
Fones: 51 3286.5720 - 3028.1358 - 99999.4570
terreira.oinois@gmail.com
www.oinoisaquitraveiz.com.br
www.issuu.com/terreira.oinois/docs

EDITORIAL

Queridos amigos! Este ano que se passou foi marcado pela construção de um lindo processo criativo que culmina no espetáculo de teatro de rua *Caliban – A Tempestade de Augusto Boal*, e em meio à efervescência deste processo e toda a adversidade política e social no nosso país batalhamos para concluir o 17° número de nossa cara revista Cavalo Louco! No ano de 2017 a Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz faz uma grande turnê pelo Projeto Palco Giratório, que está completando 20 anos e escolheu para esta importante data homenagear o Ói Nóis! Mais do que nunca, Caliban nos chama às ruas para lutar nestes tempos tempestuosos contra os retrocessos que o governo ilegítimo nos impõe. Nesta edição que marca os 39 anos do Ói Nóis teremos abrindo nossa revista o artigo de Mariana Gomes e Sirlei Dudalski: *Caliban Escreve de volta: A resistência do oprimido em A Tempestade de Augusto Boal,* compartilhando com os leitores a visão em que o Ói Nóis se agarra para a construção de seu novo espetáculo de teatro de rua. Em seguida Michele Rolim fala sobre a *Cena Feminista do Rio Grande do Sul*, recolhendo depoimentos de várias atrizes, incluindo Tânia Farias, que possui sua trajetória artística marcada por sua condição de mulher na sociedade. Newton Pinto da Silva compartilha conosco um pouco do trabalho de encenação de *Império da Cobiça* do grupo Tear, nos anos 80 em Porto Alegre. O atuador Júlio Kaczam traz o artigo sobre o *Teatro Taller de Colômbia* e seus 45 anos de teatro de rua! E a CiaSenhas conta um pouquinho de sua história a partir de perguntas elaboradas pela jornalista e produtora cultural Rachel Coelho. A história do teatro de rua no Brasil é retratada pela atuadora e historiadora Keter Velho, mostrando o posicionamento político muitas vezes comum a essa arte feita nos espaços abertos, para todos os cidadãos. Lígia Gomes Perini tece considerações acerca de *Viudas*, de Ariel Dorfman e de como este texto foi apropriado pela Tribo de Atuadores que performa a ausência dos desaparecidos políticos. Na seção Magos do Teatro, o Núcleo Editorial Cavalo Louco elabora um apanhado da vida da Maga Judith Malina, essa importante e revolucionária encenadora que eterniza seu legado ao partir em 2015. Nossa revista homenageia Laura Martin – que esteve em nosso último festival com *Polenta com Pajaritos* e faleceu este ano – por meio da publicação do artigo sobre os *30 anos* do grupo argentino El Baldío. Para encerrar, Valmir Santos traz *A Memoriosa,* artigo sobre a Desmontagem Evocando os Mortos – Poéticas da Experiência, comparando Tânia Farias com este personagem inquieto da obra de Jorge Luis Borges. Neste ano de 2017 a Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz realizará, depois de dois anos, o V Festival de Teatro Popular – Jogos de Aprendizagem! Que contará com uma vasta programação: Mostra de Espetáculos, Mostra de Desmontagens e Mostra Pedagógica. O festival é a possibilidade do encontro. No meio desse caos que vive nosso país vamos nos encontrar e construir a utopia! Resistiremos na busca pela ruptura com o que há de estabelecido! Cada vez mais, o Ói Nóis estará nas ruas e em todos os espaços necessários, com pedra nas veias, e te convoca a fazer parte desse encontro! Evoé!

Augusto Boal

CALIBAN ESCREVE DE VOLTA: A RESISTÊNCIA DO OPRIMIDO EM *A TEMPESTADE*, DE AUGUSTO BOAL

Mariana De-Lazzari Gomes *
Sirlei Santos Dudalski **

À GUISA DE INTRODUÇÃO: TEATRO, O PÃO DO POVO

Há quem diga que o teatro também é o pão do povo, mas pode o teatro se equiparar à justiça? Do mesmo modo, sendo a justiça uma atitude política, pode o teatro também sê-la? Augusto Boal, em seu livro **Teatro do Oprimido**, "procura mostrar que todo teatro é necessariamente político, porque políticas são todas as atividades do homem, e o teatro é uma delas" (Boal, 1991, p. 13). Pretender a separação entre teatro e política fatalmente conduz ao erro, o que caracteriza uma atitude política. O teatro é uma arma eficiente, diz Boal (1991), e é em virtude disso que as classes dominantes sempre buscaram e buscam se apropriar do teatro, para empregá-lo como aparato de dominação. Tão eficiente é esta arma que ela pode, igualmente, reverter-se em libertação, ou seja, se há bom pão, não há fome nem descontentamento.

Desde a Grécia clássica pode-se observar a relação antagônica entre teatro e política/poder. Para Aristóteles, por exemplo, poesia e política eram disciplinas adversas, que deveriam ser estudadas separadamente porque possuíam leis particulares, serviam a escopos distintos e, por isso, tinham diferentes finalidades.

No modelo aristotélico, o nível superior de felicidade alcançada pelo indivíduo é consequência de seu comportamento virtuoso. "Seja, pois, a felicidade o viver bem combinado com a virtude [...]" (Aristóteles, 2005, p. 109). Sendo assim, uma das consequências do comportamento virtuoso é a justiça que, por sua vez, seria inerente à realidade, qual seja: para os iguais, partes iguais; para os desiguais, partes desiguais. Sem nenhum critério, pois Aristóteles não cogita a probabilidade de transformação das desigualdades. Sim-

plesmente as aceita como equitativas porque são empiricamente verificáveis (Boal, 1991).

Por outro lado, o Teatro do Oprimido, criado entre o final dos anos 50 e início dos anos 60, tem como objetivo transformar o espectador passivo em sujeito da ação dramática. Este espectador torna-se também ator, a partir do momento em que apresenta o espetáculo segundo suas necessidades de discutir certos temas ou de ensaiar certas ações. Dessa forma, é infundido no espectador o desejo de praticar na realidade o ato ensaiado no teatro. “A prática destas formas teatrais cria uma espécie de insatisfação que necessita complementar-se através da ação real” (Boal, 1991, p. 150). Enquanto Aristóteles sugere uma Poética em que o espectador dá poder ao personagem de pensar em seu lugar, a Poética do Oprimido instiga à ação. Não existe espectador que permita ao ator agir ou pensar em seu lugar.

Em virtude disso se descortinou nosso interesse por comparar, à luz do discurso pós-colonialista, a figura do oprimido em *A Tempestade*, de William Shakespeare, escrita entre 1610 e 1611, e na apropriação de mesmo título, realizada por Boal, em 1974, tendo como representante desta figura a personagem Caliban.

A dramaturgia nos parece outra forma de escrita que possibilita a experiência desta estética. No teatro, os significados são fluidos, relativos, passíveis de novos arranjos. No teatro, também, os signos se intercruzam e se destituem de sua arbitrariedade para se deixarem manipular por outras interposições significativas. Trata-se de um convite à imaginação, à habilidade de criação, à apreensão de um jogo significante (Ferrara, 1988).

A teoria pós-colonial tem trazido à tona o que o discurso colonialista, durante séculos, fez questão de obscurecer: “narrar o inenarrável, sendo fiel aos anônimos cujas histórias tecem a imaginação e o universo de nossas marcas simbólicas” (Miranda, 2006, p. 9-10).

Dessa forma, é preciso considerar, em um primeiro momento, o trabalho seminal de Octavio Mannoni (1993) que, em seu livro *Próspero e Caliban: a Psicologia da Colonização*, publicado pela primeira vez em 1948, toma de empréstimo *A Tempestade* de Shakespeare e teoriza o complexo de dependência do colonizado em relação ao colonizador, isto é, simultânea e imutavelmente, o colonizador sempre oprime e o colonizado sempre acata a opressão. Assim, nota-se um paralelo entre a atitude do colonizado para com a chegada de estranhos e a atitude de Caliban para com a chegada de Próspero.

A formulação de Mannoni foi amplamente criticada. Em *Pele negra, máscaras brancas* (2008), Frantz Fanon dedica um capítulo intitulado “Sobre o pretenso complexo de dependência do colonizado” em resposta à obra de Mannoni. Fanon afirma que, de acordo com a “psicologia da colonização” de Mannoni, não existe saída para os povos colonizados a não ser considerarem a si mesmos como inferiores. Para Fanon, os complexos são construídos devido à ideia racista de que os europeus são superiores aos não europeus. Em situações coloniais, essas ideias estão sempre tão presentes, principalmente por meio da opressão, que os colonizados acabam se considerando inferiores, reforçando, dessa maneira, as relações racistas inauguradas pelos europeus. A obra de Mannoni também foi criticada por Aimé Césaire em *Discurso sobre o colonialismo* (1971). Apesar de toda a crítica que seu trabalho gerou, Peter Hulme afirma que a análise da personalidade de Próspero feita por Mannoni continua a ser um marco no estudo da situação colonial (Hulme, 1993, p. 121)[1].

“...os complexos são construídos devido à ideia racista de que os europeus são superiores aos não europeus.”

Em 1988, quando o Instituto Folger[2] patrocinou um seminário sobre Shakespeare e o colonialismo (Skura, 1992), os na época denominados teóricos revisionistas chamaram a atenção “para um movimento para neutralizar algumas leituras profundamente a-históricas de *A Tempestade*” (Skura, 1992, p. 221). Nessa abordagem revisionista, a figura de Caliban se manifesta em uma nova forma, sugerindo que a reinscrição do Caliban da época de Shakespeare até os anos 1980 levou a dois modos diferentes de representação. O primeiro modo, tal como escrito por Mannoni, reforça o discurso colonial, enquanto que o segundo, defendido pelos revisionistas, critica este discurso.

Na esteira dessa abordagem, podemos identificar um dos primeiros exemplos da representação do Caliban do Terceiro Mundo. Em seu livro *Todo Caliban* (2004) Roberto Fernández Retamar faz referência ao artigo *Caliban*, publicado em 1971, no qual afirma que foi o primeiro a considerar Caliban como símbolo das ex-colônias espanholas, tais como Cuba e outros países do Caribe e da América do Sul. Usando essa personagem para simbolizar os latino-americanos, Retamar revisita o ponto de vista de Jose Enrique Rodó, que identificou Caliban como símbolo brutal, degenerado, contrário de Ariel, que representa a nobreza do espírito humano. Retamar argumenta, ainda, que Caliban tem muito em comum com os latino-americanos, principalmente no sentido de que, subjugados, falam a língua dos colonizadores.

[1] Essas ideias foram desenvolvidas por Sirlei Santos Dudalski no artigo Leituras pós-coloniais d’A Tempestade: um breve panorama, publicado na Revista de Ciências Humanas do Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Federal de Viçosa, v. 1, n. 1, p. 89-96, fev./jul., 2001.

[2] O Instituto Folger foi fundado em 1970 para colaborar com o Folger Shakespeare Library e contava com a participação de duas universidades de Washington, DC. Nos anos seguintes, seu horizonte se expandiu do local para o regional e do regional ao internacional e hoje conta com o envolvimento de 41 universidades e faculdades. Com o apoio de agências como a Andrew W. Mellon Foundation e da National Endowment for the Humanities, o Instituto oferece seminários, conferências e colóquios em áreas representadas nas coleções da Biblioteca Folger.

Augusto Boal

Ainda mais que isso, Retamar também mostra que o colonizado não precisa ter vergonha de todos os comentários depreciativos a seu respeito, porque essas observações são meras fabricações verbais e, mesmo que as observações dos colonizadores sobre seu "atraso" sejam verdade, são estes colonizadores os culpados por isso. Assim, a interpretação de Caliban defendida por Retamar vai de encontro à interpretação da dependência defendida por Mannoni.

A partir desse ponto, alguns escritores, como Boal, começam a se apropriar da versão shakespeariana d'*A Tempestade*, interpretando Caliban como um emblema das populações nativas colonizadas.

"TODOS SOMOS CALIBAN"

É fato que *A Tempestade*, de Shakespeare, é uma das obras mais lidas, relidas e reescritas da literatura inglesa e que pode ser contemplada por uma visão crítica como uma réplica às decorrências sociais e políticas da colonização que se estenderam ao período pós-colonial.

Albert Memmi (2007), em sua obra *Retrato do colonizado precedido pelo retrato do colonizador*, publicado pela primeira vez em 1957, se propõe a refletir sobre as relações entre colonizador e colonizado, bem como sobre a formação de suas identidades. O retrato do colonizador, assim, se pinta pelo legitimar da usurpação, inclusive da identidade cultural do colonizado. As ações do colonizador, então, centram-se na rejeição ao colonizado, pois é nas infelicidades do dia a dia que aquele assevera sua identidade diante deste.

De outro lado está a indignação do colonizado pelo aviltamento e opressão intrínsecos ao fato colonial, como o discurso colonialista que o estigmatiza como sujo, ladrão, preguiçoso e medíocre. A consequência dessa estigmatização é a despersonalização do colonizado, que encontra, como alternativa para lidar com tamanha desumanização, um paradoxo: amar o colonizador e odiar a si próprio ou se revoltar, objetivando sua autoafirmação.

Em vista disso, é fato, também, que a figura de Caliban é uma das mais exploradas pelos estudos Pós-coloniais, pois, de acordo com Roberto Fernández Retamar (2004), o conceito-metáfora de Caliban é o traço marcante do processo de colonização: "nuestro símbolo no es pues Ariel, como penso Rodó, sino Caliban" (Retamar, 2004, p.33)[3].

Assim como Memmi (2007), Retamar (2004) enfatiza a questão da identidade do colonizado, que acaba por se tornar um rascunho ou uma cópia da cultura de quem o colonizou. Tão complexa se torna a relação entre opressor e oprimido que ambos os autores colocam a língua como componente que só alarga a confusão identitária do colonizado, pois seu linguajar principal acaba por se tornar o idioma do colonizador: "de que otra manera puedo hacerlo, sino en una de sus lenguas, que es ya también nuestra lengua, y con tantos de sus instrumentos conceptuales, que también son ya nuestros instrumentos conceptuales?" (Retamar, 2004, p. 22)[4].

Seguindo a mesma linha, Alden T. Vaughan e Virginia Mason Vaughan (1991) prospectam Caliban como o escravo que, percebendo-se como vítima da ação colonizadora e amordaçado em uma relação de opressão social, rebela-se e tenta derrocar seu opressor.

Caliban passa a ser um ícone cultural, especialmente no Caribe, América Latina e África, sendo considerado um símbolo de todos aqueles que, injustamente, foram deixados à margem e que lutam para se livrarem, ao mesmo tempo, da dominação física, representada pela exploração da sua força de trabalho, e da mental, representada pelo "complexo do colonizado" descrito por Mannoni.

A partir de então, a reinterpretação de um discurso hegemônico, na figura do Caliban colonizado e próximo aos contextos do Caribe, América Latina e África se delineia e é levada a cabo por escritores como George Lamming[5] e Aimé Césaire[6]. Apropriações d'*A Tempestade*, de Shakespeare, numa perspectiva pós-colonial, como a de

[3] Nosso símbolo não é pois Ariel, como pensou Rodó, mas Caliban. (Retamar, 2004, p. 33, tradução nossa).

[4] "de que outra maneira posso fazê-lo, se não em uma de suas línguas, que já é também a nossa língua, e com tantos de seus instrumentos conceituais, que também já são nossos instrumentos conceituais?" (Retamar, 2004, p. 22, tradução nossa).

[5] Romancista e ensaísta barbadiano cujas obras – sendo as centrais os ensaios intitulados The Pleasures of Exile (1960) e o romance Water with Berries (1970) - se aportam no processo de descolonização das nações caribenhas.

[6] Dramaturgo, poeta e político martiniquense que se apropriou d'A Tempestade de Shakespeare, concebendo Caliban como escravo negro.

Césaire, oferecem aos leitores um Caliban que não se resume a um escravo revoltado e sim um Caliban que representa o despontar de uma América Latina, de um Caribe e de uma África em busca de reafirmar sua identidade.

Falando em América Latina, importa pensar no Brasil enquanto parte desta América que, nas palavras de Tzvetan Todorov (1998), não é “exemplar no sentido de que representaria um retrato fiel de nossa relação com o outro”, mas que “nos permite fazer uma autorreflexão” (Todorov, 1998, p. 250), ou seja, não é ignorando a história que vamos nos livrar do risco de repeti-la.

A Poética do Oprimido de Augusto Boal é concebida justamente em um momento no qual não se podia mais ignorar a história, em um momento de ditadura imposta pelo regime militar no Brasil. O caminho encontrado para responder aos impasses suscitados pela repressão foi o da inovação estética no teatro, criticando, de modo incisivo, o modelo aristotélico seguido pelo teatro ocidental que, por meio da *catarse*, cria uma identificação entre as personagens e o público e manipula suas emoções, impedindo, assim, que haja qualquer probabilidade de descontentamento e, por conseguinte, de transformação social. Esta transformação social só acontece a partir da desconstrução do modelo aristotélico e a partir da liberdade dada ao espectador de pensar e agir em lugar da personagem.

N’*A Tempestade* de Boal, embora Caliban ainda tenha sido aquele que resistiu – mesmo “caçado e queimado vivo, devorado por cães e pisoteado por cavalos, cortado e retalhado por espadas, arrebentado pelos estilhaços do ferro e da pólvora, ou mesmo combalido por doenças infecciosas” (Moura, 2001, p. 9) –, percebe-se um traço de brasilidade, de envolvimento com um Brasil que ainda sofre as consequências da opressão colonialista.

Essa apropriação do texto shakespeariano abre espaço para a discussão acerca da figura de Caliban e aponta para a reinterpretação de um discurso hegemônico que, por sua vez, tende a conferir ao escritor a total liberdade de se (re)apropriar dos fatos que teatraliza.

Augusto Boal escreveu *A Tempestade* em 1974, ainda no exílio, ocasião da ditadura militar brasileira, após período de prisão e tortura. Publicada primeiramente em Lisboa, *A Tempestade* de Boal se apropria da peça de Shakespeare para questionar a exploração da América do Sul pelo colonialismo europeu e, especialmente, para discutir a postura neocolonialista dos Estados Unidos. Ele principia sua reescritura transgressiva com a marca que traduz a postura ideológica da Poética do Oprimido:

> Este espetáculo pode ser feito em palco à italiana ou em arena; em teatro ou em circo; numa garagem ou na rua. Para mim, o importante é que seja feito com muita verdade, muita sinceridade, muita cor, que pode até exagerar um pouco mas que fique claro, bem claro, que somos belos porque somos nós, e nenhuma cultura imposta é mais bela do que a nossa (Boal, 1979, p. 1).

De acordo com Aimara da Cunha Resende (1999), Boal mantém os principais aspectos encontrados mais tarde na fonte, principalmente pelos novos historicistas e pós-colonialistas críticos, recriando a caracterização de acordo com sua própria teoria no Teatro do Oprimido e em consonância com sua visão sobre a exploração do império em relação aos países menos desenvolvidos. Próspero é um usurpador que lida com o habitante oprimido da ilha, Caliban, e também com outros membros das classes mais baixas, facilmente manipuláveis, como se fossem objetos colocados na ilha unicamente para servi-lo.

Caliban, sendo um patriota idealista que sonha restituir a sua terra de volta para aqueles que, como ele, nasceram na mesma condição e não são usurpadores, é alvo da raiva de Próspero e se encontra na condição de pobre e punido. Já Gonçalo, por exemplo, reproduz em seu discurso a aceitação de sua categoria de oprimido:

GONÇALO - (CANTA) CANÇÃO DO SOFRER DEMAIS

Ouçam a minha opinião –
cheguei a esta conclusão:
quando alguém é desgraçado
tem gente em pior estado.

Muito feliz, sorridente,
o conde perdeu o condado;
exultante e contente, cantou:
tem gente em pior estado.

Das suas vacas e bois
foi o fazendeiro roubado.
Tem gente em pior estado
disse o homem iluminado.

Perdeu o pobre o futuro
e a colheita o campesino;
tudo muda, isso é seguro,
ninguém vence o seu destino (Boal, *s.d.*, p. 37).

Augusto Boal

Desse modo, enquanto Gonçalo se encontra *na* fronteira de subordinado que "não pode deixar de sentir ao mesmo tempo o desconforto da angústia e o embaraço do inevitável desejo de copiar e imitar" (Bellei, 2000, p. 150), Caliban, ao contrário, parece ocupar o espaço *da* fronteira, desenhando "mapas que definem a parte de dentro e os que a habitam como mais significativos do que tudo o que se encontra do lado de fora" (Bellei, 2000, p. 150):

> CALIBAN – Começa então a transformação (SAI ESTEVÃO EM BUSCA DAS GARRAFAS). Responde minha besta: como podem ser do seu patrão, se as uvas nós a cultivávamos com as nossas mãos; se o vinho nós o fermentamos com a nossa ciência; se as bodegas nós as construímos com a nossa madeira? Como podem ser do teu patrão, se tudo quem fez fomos nós? (Boal, *s.d.*, p. 47).

As colocações de Edward Said (1990) acerca do discurso orientalista também ilustram nossa leitura, na medida em que este autor observa que o orientalismo não é simplesmente um discurso que produz certo conhecimento do Oriente, mas sim um estilo "ocidental para dominar, reestruturar e ter autoridade sobre o Oriente" (Said, 1990, p. 3). Embora não possa ser simplesmente correlacionado ao processo de exploração material do Oriente, o discurso produz uma forma de conhecimento que é de grande utilidade no auxílio deste processo que serve para definir o Ocidente como a sua origem, servindo para negar culturas estrangeiras, ou seja, servindo para negar a expressão do outro. Fazendo parte *da* fronteira, vendo negada a sua cultura e usurpado o seu país, Caliban mantém sua postura de resistência.

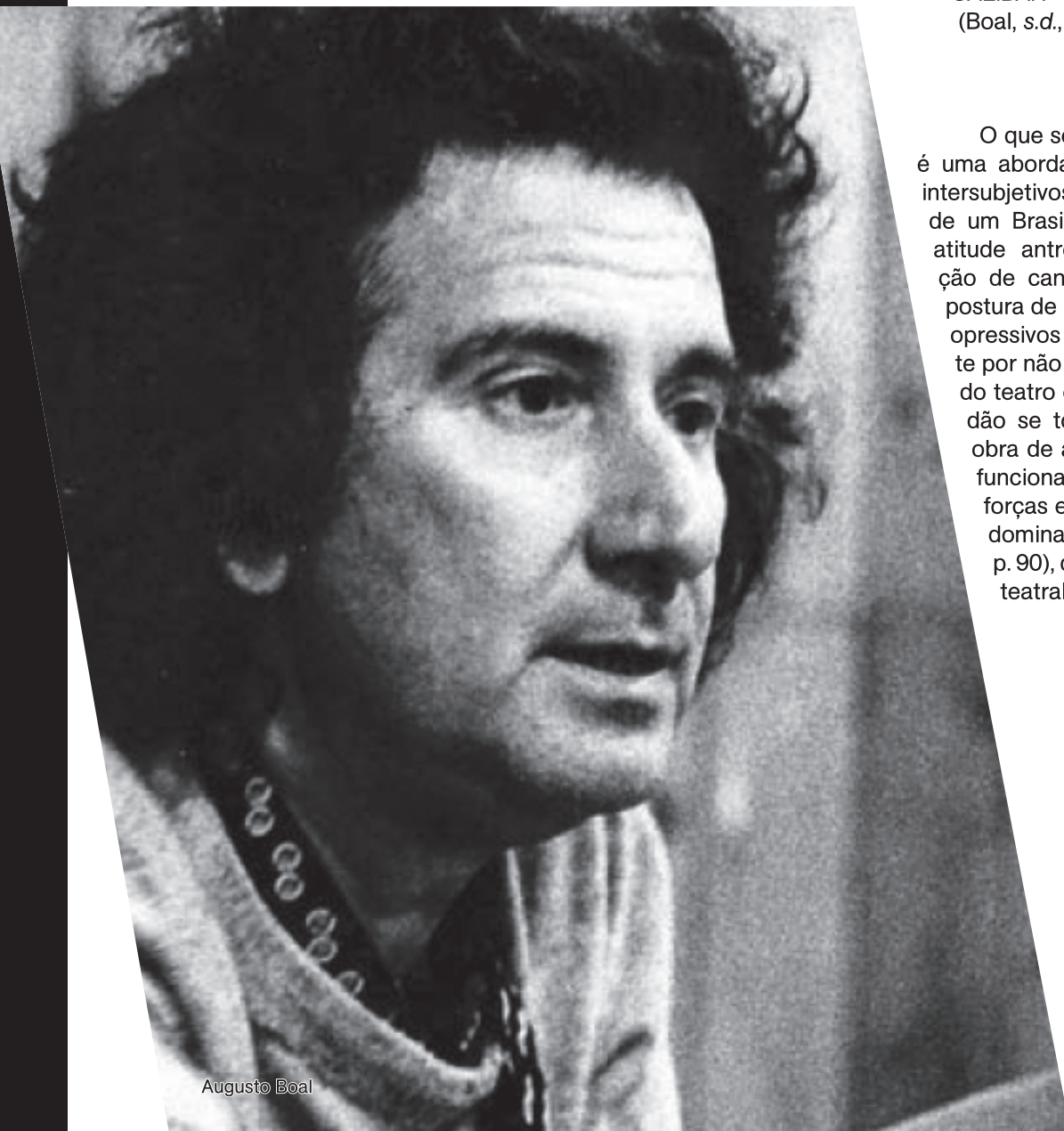
> CALIBAN – Esta ilha pertence-me, e você roubou-me! Quando você veio pela primeira vez, eu acreditei em você, e você me corrompeu! Deu-me o supérfluo, e eu dei-te as minhas terras. Deu-me colares, espelhos e anéis, eu ofereci-te os meus rios, as minhas praias e os meus campos. Que sobre ti caiam todas as maldições da terra! Que te matem os escorpiões, os sapos e os morcegos. Você reina na minha terra e eu sou escravo no meu país! (Boal, 1979, p. 24).

> CALIBAN
> Eu quero o meu jantar.
> A ilha é minha, da mãe Sycorax,
> Que você me tirou. Logo que veio,
> Me afagava, mimava, inda me dando
> Umas frutinhas, e ainda me ensinou
> A chamar a luz grande e a pequena,
> Que queimam dia e noite. E eu te amava,
> E mostrei a você tudo na ilha –
> As fontes, onde é estéril e onde é fértil.
> Maldito seja! Todos os encantos
> De Sycorax – sapos, escaravelhos,
> E morcegos, te ataquem todos juntos!
> Pois eu sou o seu único vassalo.
> Eu era rei. Você me fez de porco
> Nestas pedras, guardando para você
> A ilha toda (Shakespeare, 1999, p. 35)[7].

Comparando as duas passagens d'*A Tempestade* de Boal e da de Shakespeare, observamos que a perspectiva pós-colonial de leitura nos permite entrever que, de acordo com Foucault em *A ordem do discurso* (1971), é em virtude daquilo que ainda está por dizer que basta apenas uma obra literária para dar lugar, concomitantemente, a uma infinidade de discursos: o discurso de Caliban em ambas as obras nos mostra que, na condição de colonizado, ele se mostra consciente de que foi seduzido pelo colonizador para, em sequência, ser usurpado de suas terras e escravizado em nome do poder hegemônico. O poder retórico e emocional do discurso shakespeariano oferece a Boal uma opção discursiva que se constitui em resistência às leituras colonialistas do texto de Shakespeare, além de retomar um espaço textual privilegiado para abordar o problema da opressão.

[7] Tradução de Bárbara Heliodora.

Assim, a figura de Caliban n'*A Tempestade* de Boal (1979) ratifica essa fundação mais firme de uma representação voltada para a perspectiva do terceiro mundo, em sintonia com a realidade social e com as dificuldades políticas de um país chamado Brasil. Para Boal (1991), o Teatro do Oprimido é o teatro das classes oprimidas e de todos os oprimidos, mesmo no interior das classes. Assim, Caliban representa o colonizado pelo colonizado: tanto o protagonista quanto o espectador são Caliban e nunca se contentam em apenas refletir sobre o passado, mas repensam o presente e se preparam para o futuro.

CALIBAN - Que o nobre casal tenha muitos filhos, como é o desejo do senhor Próspero...
PRÓSPERO - Finalmente aprendeste boas maneiras...
CALIBAN (AFASTANDO-SE, EM VOZ BAIXA) - ... e que todos os filhos morram enforcados no cordão umbilical, e que apodreçam no ventre da sua mãe, e que a gangrena destrua cada fibra dos seus corpos, e que o diabo em pessoa...
PRÓSPERO - Que é que você está dizendo?
CALIBAN (ALTO) - Que tenham longa vida...
PRÓSPERO - Bom...
CALIBAN (BAIXO) - ... no inferno! (Boal, *s.d.*, p. 92-93).

Augusto Boal

O que se percebe no texto de Boal é uma abordagem de comportamentos intersubjetivos, pertinentes ao contexto de um Brasil que precisa adotar uma atitude antropofágica, numa concepção de canibalismo que abrace uma postura de contra-ataque aos poderes opressivos do colonialismo justamente por não negá-los e sim por, através do teatro em que o espectador-cidadão se torna parte da sua própria obra de arte teatral, apontar "o seu funcionamento silencioso, as suas forças e fraquezas e o seu jogo de dominação de risco" (Bellei, 2000, p. 90), de modo a instigar um fazer teatral que liberte da opressão.

CONSIDERAÇÕES FINAIS: O DESCORTINAR DE UM NOVO CENÁRIO

O Teatro do Oprimido tem como objetivo transformar o espectador passivo em sujeito da ação dramática. Este espectador torna-se também ator, a partir do momento em que apresenta o espetáculo segundo suas necessidades de discutir certos temas ou de ensaiar certas ações. Dessa forma, é infundido no espectador o desejo de praticar na realidade o ato ensaiado no teatro.

O teatro político ambiciona confirmar a natureza inerente à ação teatral, bem como obter a reflexão aberta da plateia em torno de motes de ordem sociopolítica e também da sua mobilização para uma atuação real na sociedade. Perante esse escopo, do mesmo modo que o teatro de Brecht consagrou o distanciamento no teatro moderno ocidental, a Poética do Oprimido coopera com modificações

estéticas no que tange ao procedimento de representar e confia ao espectador não só um caráter crítico e indutivo, como também o convida a uma participação funcional na cena, sendo esta participação condição *sine qua non* para que o jogo teatral se cumpra.

Até porque a estética jamais será dissociada do teatro, nem a ética da política. Já dizia Augusto Boal que a discussão sobre as relações entre o teatro e a política é tão velha quanto o teatro, ou quanto a política. É a plateia que ergue as analogias cênicas das figuras dramáticas entre si, desde o particular até o geral, do simplesmente engraçado até aquilo que provoca o riso para fazer pensar. Assim surge a estatura política do teatro.

"É a plateia que ergue as analogias cênicas das figuras dramáticas entre si, desde o particular até o geral, o simplesmente engraçado até aquilo que provoca o riso para fazer pensar."

Para Boal, Shakespeare, em suas peças, mostrava amplo interesse por assuntos sociopolíticos (Boal, 1991). Frequentando analiticamente *A Tempestade*, Boal se apropriou dela e estabeleceu um espaço textual privilegiado para o entendimento de um novo modelo dos estudos literários que se ocupa de uma prática politizada e atenta para questões atinentes ao exercício do poder (Bellei, 2000), criando uma forma alternativa de leitura que se constitui em resistência às leituras convencionais do texto de Shakespeare, além de retomar um espaço textual privilegiado para abordar o problema da opressão.

*** Mariana De-Lazzari Gomes** é mestre em Literatura, Cultura e Sociedade pela Universidade Federal de Viçosa – UFV e doutoranda em Literatura Comparada pela Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ.

**** Sirlei Santos Dudalski** é professora do Departamento de Letras e Artes da Universidade Federal de Viçosa - UFV.

REFERÊNCIAS

ARISTÓTELES. **Retórica.** 2. ed. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2005.

ARISTÓTELES. **Arte Poética.** São Paulo: Martin Claret, 2001.

BELLEI, Sérgio Luiz Prado. **Monstros, índios e canibais.** Florianópolis: Insular, 2000.

BOAL, Augusto. **Teatro do oprimido e outras poéticas políticas.** 6. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991.

BOAL, Augusto. **A tempestade.** [S.l.: s.n.], 1979.

BOAL, Augusto. **Hamlet e o filho do padeiro:** memórias imaginadas. Rio de Janeiro: Record, 2000.

BOAL, Augusto. **A estética do oprimido:** reflexões errantes sobre o pensamento do ponto de vista estético e não cientifico. Rio de Janeiro: Garamond, 2008.

DUDALSKI, Sirlei Santos. Leituras pós-coloniais d'A Tempestade: um breve panorama. **Revista de Ciências Humanas do Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Federal de Viçosa**, v. 1, n. 1, p. 89-96, Viçosa – MG, fev./jul. 2001.

FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas.** Tradução de Renato da Silveira. Salvador: EDUFBA, 2008.

FERRARA, Lucrécia D'Aléssio. O texto dramático como componente do teatro. In: GUINSBUG, J.; COELHO NETTO, J. Teixeira; CARDOSO, Reni Chaves (Orgs.). **Semiologia do teatro.** São Paulo: Perspectiva, 1988. p. 191-208.

FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso.** Leçon inaugurale ao Collège de France prononcée le 2 décembre 1970. Tradução de Edmundo Cordeiro com a ajuda para a parte inicial de António Bento. Paris: Éditions Gallimard, 1971.

HAUSER, Arnold. **Historia Social de La Literatura e El Arte.** Madrid: Debate, 1998.

LAMMING, George. **The pleasures of exile.** London: Allison & Busby Ltd., 1995.

MAGALDI, Sábato. Tendências contemporâneas do teatro brasileiro. **Estudos Avançados,** 10 (28), 1996. p. 277-289.

MANNONI, Octave. **Prospero and Caliban:** the psychology of colonization. Trans. Pamela Powesland. New York: Frederick A. Praeger Publishers, 1993.

MEMMI, Albert. **Retrato do colonizado precedido pelo retrato do colonizador.** Tradução de Marcelo Jacques de Moraes. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

MIRANDA, Danilo Santos de. O teatro registrado. In: GUINSBUG, J.; FARIA, João Roberto; LIMA, Mariângela Alves de (Orgs.). **Dicionário do teatro brasileiro:** temas, formas e conceitos. São Paulo: Perspectiva: Sesc São Paulo, 2006. p. 9-10.

MOURA, Paulo César Prazeres. **Caliban:** o outro da história. [S.l.: s.n.], 2001.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro.** 1. ed. Rio de Janeiro: Perspectiva, 1999.

REIS, Luís Augusto. **Piscator, Brecht, Boal e Artaud:** considerações sobre o 'teatro político'. Disponível em: < http://www.ccba.com.br/asp/cultura_texto.asp?idtexto=571> Acesso em: 10/09/2011.

RESENDE, Aimara da Cunha. God bless thee! Thou art translated!: on two brazilian Tempests. **Ilha do Desterro**, n. 36, Florianópolis, p. 237-264, jan/jul 1999.

RETAMAR, Roberto Fernández. **Todo Caliban.** Buenos Aires: CLACSO, 2004.

SHAKESPEARE, William. **A tempestade.** Tradução de Bárbara Heliodora. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991.

SAID, Edward. **Orientalismo:** o Oriente como invenção do Ocidente. Tradução de Tomás Rosa Bueno. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

SKURA, Meredith Anne. **The Case of Colonialism in The Tempest:** Caliban. New York: Chelsea, 1992.

TODOROV, Tzvetan. **A conquista da América:** a questão do outro.Trad. Beatriz Perrone Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

VAUGHAN, Alden T.; Vaughan, Virginia Mason. **Shakespeare's Caliban:** a Cultural History. New York: Cambridge UP, 1991.

RETRATOS **DA CENA FEMINISTA** DO RS

Michele Rolim *

Anatomia da Boneca
Em cena Andressa Cantergiane

Nos últimos anos, após dois séculos de lutas feministas organizadas no Brasil, o ativismo encontra cada vez mais espaços nas criações teatrais. No Rio Grande do Sul, assim como em outros estados, não existe um único teatro feminista, mas vários.

Acompanhando as mudanças culturais que ocorreram, de forma mais significativa, a partir dos anos 1980, começamos a identificar no teatro gaúcho uma aproximação maior com temáticas voltadas às questões da mulher.

Em 1987, por exemplo, estreou em Porto Alegre a peça *Escondidinha na calcinha*, com direção da atriz e dramaturga Patsy Cecato, 57 anos. A peça foi realizada a partir de poemas de autores contemporâneos. Estavam em cena duas atrizes: Márcia do Canto e Walkiria Grehs. Patsy, na trajetória profissional, seguiu abordando peças com esse mesmo enfoque, como os espetáculos *Se meu ponto G falasse* (1997), *Manual prático da mulher moderna* (2002), *Hotel Rosa Flor* (2006), *Mulheres Pessegueiro* (2011) e *Oráculos*

Elisa Lucas em
A Dama dos Evangelhos

(E)terno
com Tefa Polidoro

Frida Kahlo, à Revolução
com Juçara Gaspar

(2014). Nesses espetáculos as mulheres são as protagonistas da história. “Os movimentos femininos parecem ter dado um salto quântico no tempo e no espaço vindo se materializar nas jovens mulheres. Para as gerações antecessoras foge o momento em que mudanças tão profundas, antes somente idealizadas, aconteceram. Muitos conceitos que, para nós, mulheres de gerações diferentes, foram sublimados, agora aparecem claramente como um sinal concreto do machismo a que a mulher nem sempre reconhece como sinal de submissão”, diz Patsy, que é mãe de Catarina Conte, protagonista da peça *Como sobreviver ao fim do mundo* (2014), montagem também de caráter feminista.

A acadêmica e atriz Tefa Polidoro, 31 anos, vem pesquisando histórias de mulheres da sua família que foram “caladas” por apresentarem condutas não condizentes com as normativas de suas épocas. A pesquisa deu origem a estas peças que estrearam em Porto Alegre: *(E) terno* (2010), que aborda um trecho da vida de sua mãe, correspondente ao momento em que ela assumiu as responsabilidades da maternidade sozinha, após o abandono do marido; e *Due Lati della Campana* (2015), que parte da história de sua tataravó, invisibilizada por parte da família devido a algumas condutas “não normativas” em relação à sua época. “Em ambos trato de histórias biográficas de mulheres, acontecidas no universo privado (íntimo destas mulheres), que mexem com assuntos como ‘aborto paterno’, sexualidade atrelada à reprodução (maternidade), relações de poder entre as mulheres, a família e o contexto no qual se inserem e o empoderamento”, explica Tefa.

Para ela, o teatro feminista apresenta algumas características em comum. A principal delas é ter uma dramaturgia própria ou de outra mulher, mas isso não é regra. A atriz lembra também que as pautas são diferentes para cada mulher. “Por mais que nos unamos por nossas demandas comuns, por um inimigo comum – o machismo –, sempre teremos alguma necessidade bem particular, que tem a ver com nossa biografia, com nossa própria história, com nossa forma singular de ser mulher”, comenta Tefa, que recentemente (2016) defendeu a dissertação *Pílula da visibilidade: Maria Scariot presente!: o processo criativo e feminista de Due Lati della Campana*, no Programa de Pós-Graduação em Teatro da Universidade do Estado de Santa Catarina.

Frida Kahlo, à Revolução com Juçara Gaspar

FEMINISTA SEM O RÓTULO

Durante sua caminhada pesquisando sobre o assunto, Tefa observou que não são raros os trabalhos com abordagens feministas, mas poucos são identificados pelas próprias artistas como produções feministas. “Às vezes a artista não percebe o potencial feminista de seu trabalho por desconhecer ou não estar familiarizada com as lutas, as pautas, as discussões propostas pelos movimentos. Já assisti a espetáculos que tratam de temáticas feministas desprovidos da intenção de dizer-se feministas”, afirma ela, citando os espetáculos *As bufa* (2008), com direção e atuação de Aline Marques e Simone De Dordi e *A mulher de Putifar* (2011), com Franciele Aguiar.

A atriz Tânia Farias, 42 anos, do Ói Nóis Aqui Traveiz, grupo que é referência em trabalhar questões feministas em suas montagens, concorda. Para ela, o feminismo está posto em algumas montagens, mesmo sem se intitular com tal. “Não precisa necessariamente tu pensares estar fazendo um espetáculo sobre isso. Ele vai ter um viés também feminista se ele estiver, de alguma forma, lançando luz em relação ao lugar da mulher”, opina a atriz. Tânia protagoniza a desmontagem cênica *Evocando os Mortos – Poéticas da experiência* (2014), em que revela ao público o processo de criação das suas personagens femininas como Kassandra, do espetáculo *Kassandra in process* (2002) e Sophia, da montagem *Viúvas – Performance sobre Ausência* (2011).

A falta de reconhecimento imediato das questões ligadas ao feminismo era o caso, por exemplo, dos trabalhos da atriz Elisa Lucas. Hoje, aos 35 anos, ela os considera fortemente identificados com espetáculos de caráter feminista; mas nem sempre foi assim. “Nunca pensei: vou fazer um teatro feminista, ou vou levantar a bandeira do empoderamento feminino. Em 2003 eu era uma atriz apaixonada por Dom Casmurro, com um grande desejo de dar voz à personagem Capitu, de levá-la para a cena. Como uma jovem mulher, me incomodava profundamente como no decorrer do romance, a personagem era rechaçada e depois morta pelo narrador de uma maneira crua e seca. Me instigava a ideia de construir na cena o discurso de Capitu, sua versão dessa história”, diz Elisa. Ela confessa reconhecer o caráter feminista do seu trabalho 13 anos depois, após apresentar mais de cem vezes a peça *Confesso que Capitu* (2004) e também ter realizado uma série de atividades a partir do espetáculo. Neste ano de 2016, Elisa terminou o doutorado no Centro de Documentación de las Artes Escénicas de Andalucía, onde investigava outra personagem feminina – Maria Madalena. Em sua pesquisa, ela pode aprofundar um pouco mais a questão da presença do feminino na cena e na dramaturgia, resultando no espetáculo *A dama dos evangelhos* (2014).

TEATRO NÃO PANFLETÁRIO

Para a maioria das entrevistadas, não é mais necessário um discurso panfletário sobre a mulher: o fato de estar em

cena desconstruindo estereótipos e oferecendo uma versão feminina dos acontecimentos aproxima muito mais o público.

No entanto, a atriz Luciana Paz, 44 anos, que participou do *Sólos Férteis Festival Internacional de Mulheres*, diz que quase todos os espetáculos a que assistiu no festival falavam da condição de vítima da mulher, das opressões sociais sofridas, e tinham a denúncia como ponto principal. “Isso é importante, mas será que não temos condições de, como criadoras, elaborar tais questões de modo que de fato ultrapassasse a mera compreensão e compaixão do espectador? O teatro ocidental é uma criação masculina; como nos relacionamos com esta linguagem? O que dela subvertemos quando nos apropriamos dos processos de criação? Não estaríamos repetindo modelos masculinos de fazer teatro?”, questiona Luciana.

Apesar de ter realizado trabalhos com questões relacionadas ao feminino, como *La Loba* (2004) e *El juego de Antonia* (2015), a artista não se vê como uma criadora centrada nas questões de gênero; mas acredita que, de alguma forma, elas estão presentes na sua criação, por se tratar de um tema que permeia a vida contemporânea.

Por sua vez, a artista Lia Motta, 34 anos, defende que o próprio fato de ela ser uma mulher que optou pela linguagem do *clown*, e por se apresentar sozinha e escolher a rua como espaço cênico, por si só já configura um ato político voltado ao feminismo. “Historicamente o gênero cômico é atribuído aos homens; enquanto o drama é às mulheres. A comédia é o lugar da liberdade, é o espaço que permite dizer as verdades da sociedade sem ter a cabeça decepada pelo rei, pois afinal o cômico é apenas um bobo. Imagina as mulheres empoderadas tomando essa ferramenta para elas?”, questiona Lia, que realiza o solo *Bem te vida Marmotta* (2014).

No Brasil, segundo Lia, foi preciso iniciar um movimento de palhaçaria feminina para que as mulheres que quisessem dedicar-se ao estudo da arte de palhaço pudessem ter mais visibilidade e não fossem rechaçadas pelos palhaços homens nos encontros e festivais de palhaços. “Ainda hoje há quem defenda que o palhaço é um arquétipo exclusivamente masculino, e portanto não pode haver mulher palhaça”, conta ela, que no ano de 2016, coordenou a *Mostra Tua Graça Palhaça* – um evento exclusivamente de palhaças mulheres.

Para Maria Falkembach, 44 anos, já se começou a mexer no empoderamento feminino no momento em que a ação de criar vai no sentido de desconstruir os padrões relacionados ao lugar da mulher na relação com o lugar do homem. “Entendo que a arte é o lugar do estranhamento, da desnaturalização, talvez por isso um lugar privilegiado de desconstrução do que é ser mulher e homem hoje”, diz ela, que montou *Adélias, Marias, Franciscas...* (2001). Maria acrescenta que o processo de criação do trabalho *Destecendo Penélope Bloom* (2015), que estreou em Pelotas, com direção de Júlia Rodrigues, começou com esta pergunta: o que é ser mulher hoje?

PRECONCEITO AMPLIADO

A opressão em relação às mulheres está colocada amplamente na sociedade, mas existem casos em que ela se dá de uma forma mais profunda, como o de ser mulher-artista-negra. A atriz, professora e diretora Celina Alcântara, 49 anos, conta que se formou em 1991 na Universidade Federal do Rio Grande do Sul, e era a única aluna negra

El Juego de Antonia
com Luciana Paz

no Departamento de Arte Dramática e a primeira a terminar o curso de teatro. Até hoje é uma das poucas professoras negras da UFRGS.

Para ela, "são muitas as problemáticas que envolvem o trinômio feminismo, negritude e prática teatral. Penso que, nos espetáculos e *performances* que temos feito aqui em Porto Alegre e que tratam das questões da negritude, tentamos focar estas várias questões na medida das nossas possibilidades".

No trabalho que desenvolve como atriz no grupo Usina do Trabalho do Ator, Celina tem-se debruçado sobre as relações de gênero e raça, como no espetáculo *Nos meses da corticeira florir* (2000) e *Dança do tempo* (2015) cujo pano de fundo era o conto *Anaí*, de Barbosa Lessa. A peça trazia à tona, através de uma narrativa do ponto de vista das mulheres, o modo como negros, índios e brancos construíram o Rio Grande do Sul.

Também é preciso lembrar o feminismo trans. Há 13 anos, a atriz e produtora Evelyn Ligocki, hoje com 37 anos, apresenta *Borboletas de sol de asas magoadas* (2003), espetáculo em que a personagem Betty desbanca alguns estereótipos arraigados às travestis. "A inconsciência de que somos todos responsáveis e resultantes concomitantemente por tudo na sociedade em que vivemos, até mesmo a falta de consciência disso, ou a ideia mesquinha de que 'não sou gay nem pessoa trans, então não tenho que me envolver com isso' é algo que busco atentar e sensibilizar através do meu trabalho. Isso é feito também através do humor no espetáculo", diz Evelyn, que é cisgênero – pessoa cujo gênero é o mesmo que o designado em seu nascimento.

Ela também lamenta que, em termos de direitos, pouca coisa mudou para as travestis pobres, mas procura no seu trabalho não vitimá-las. "É preciso ter esse cuidado, afinal são pessoas de uma coragem e força admiráveis por tornarem-se cada vez mais quem elas são. Aprendi muito com meu contato com as trans; elas estão na 'borda' da nossa sociedade e por isso enxergam coisas que nós no 'meio' somos totalmente ignorantes e sem dúvida também me diverti muito com elas", aponta.

Evelyn Ligocki em
Borboletas de Sol de Asas Magoadas

MERCADO DE TRABALHO

Apesar de a cultura ser um dos setores mais democráticos do mercado de trabalho, os cargos de poder não são majoritariamente das mulheres; pelo contrário, durante muito tempo as mulheres tiveram um papel secundário. Na Grécia antiga, a presença de mulheres na plateia e no palco era proibida. Já as

Adélias, Marias e Franciscas
com Maria Falkembach

Celina Alcântara em
Dança do Tempo

Se Meu Ponto G Falasse
com Patsy Cecato

personagens femininas de Shakespeare foram, por muito tempo, feitas por homens vestidos de mulher.

Claro que muita coisa mudou. Segundo dados do Departamento de Arte Dramática da UFRGS, houve um aumento significativo do número de professoras nos últimos anos. Hoje as mulheres são maioria no corpo docente do DAD, que existe desde 1958.

Mas nem tudo são flores: "O próprio mercado de arte ainda reflete esta visão 'falocêntrica' da humanidade, que desvaloriza tanto em cifras quando em história a mulher nas artes. Afirmarmos que não existiram artistas mulheres não é uma realidade: existiram, mas a parcialidade histórica por uma relação clara de poder fez questão de ocultar! A verdade é que a mulher foi reprimida socialmente, e é fato que os homens eram mais livres para trabalhar inclusive como artistas", defende a atriz, *performer* e gestora da Galeria Península, Andressa Cantergiani, 36 anos, que protagonizou a peça *Anatomia da boneca* (2010).

Para ela, as mulheres começam a ocupar espaço no teatro a partir do gênero comédia Dell Arte, executado pelos grupos de teatro mambembes. Nessas montagens, a mulher fazia parte da construção das obras e também tinha sua participação assegurada no elenco do circo.

De acordo com a atriz Juçara Gaspar, 38 anos, que interpreta Frida Kahlo na peça *Frida Kahlo, à revolução!* (2009), há o problema do fomento e da ocupação de espaços nas artes cênicas.

"Já outra provocação é a ideia de que, nas artes das mulheres, há um tipo diferente de grandeza, postulando a existência de um estilo 'feminino' de arte."

Por conta disso, não há quase espaço no mercado pra trabalhos com discurso/forma mais feminista; mesmo assim existem movimentos com o intuito de resgatar as mulheres/mulheres artistas esquecidas da História, mostrá-las e assim tocar no eu da Nova Mulher. Já outra provocação é a ideia de que, nas artes das mulheres, há um tipo diferente de grandeza, postulando a existência de um estilo 'feminino' de arte,

defende Juçara.

Destecendo Penélope Bloom
em cena Maria Falkembach

Segundo Tânia Farias, a presença das mulheres nas artes cênicas não é tão forte quanto nas artes visuais.

Eu tenho a minha tela, eu posso comprar a minha tela e as minhas tintas, eu posso imprimir sobre ela a minha ideia de mundo, independente se eu sou homem ou se sou mulher. Mas é diferente nos outros campos em que tu tens que abrir espaço para ter direito de criar, por isso eu penso. Não é só isso, certamente não é só isso, mas certamente é um dado significativo,

diz a artista.

Tânia também aponta que são fundamentais, para se produzir um teatro feminista, os meios de produção e parcerias de trabalho. Ela cita como exemplo a autogestão do Ói Nóis, e a sua direção e criação coletivas, que proporcionam um espaço para que homens e mulheres floresçam igualmente.

Se tu parares para pensar no número de mulheres que ocupam cargos de chefia, isso é muito pouco. Aquela ideia da liberdade nunca está colocada, nunca está posta como coisa 100% conquistada, porque parece que todo tempo, se tu parasses de olhar para aquela direção, as forças mais reacionárias, mais conservadoras, vão te puxar para trás, tu vais perder um pouco da liberdade que tu conquistaste; é preciso estarmos atentas,

defende Tânia.

Bem Te Vida Marmotta
com Lia Motta

*** Michele Rolim**
é jornalista, pesquisadora e crítica teatral. Mestra em Artes Cênicas (UFRGS) e graduada em Jornalismo (PUCRS). Desenvolve pesquisa sobre curadoria em festivais de artes cênicas. É a repórter responsável pela cobertura de teatro e de dança no Jornal do Comércio, em Porto Alegre (desde 2010). É coeditora do site nacional Agora Crítica Teatral e membro da Associação Internacional de Críticos de Teatro, AICT-IACT (www.aict-iatc.org), filiada à Unesco.

IMPÉRIO DA COBIÇA: o laboratório cênico do Grupo TEAR

Newton Pinto da Silva *

Para se contar a história do teatro de uma localidade, uma cidade ou um país, além de falar de atores, diretores e grupos, é preciso também investigar a historiografia dos espetáculos. É nas encenações, quando os espetáculos são levados ao público, que encontramos concretizados os pensamentos estéticos, políticos e filosóficos das práticas cênicas e pesquisas teatrais de grupo ou individuais.

Na minha pesquisa de mestrado *Palcos da Vida: o vídeo como documento do teatro em Porto Alegre nos anos 1980*, mergulhei no universo de sete espetáculos produzidos na Capital do Rio Grande do Sul, tendo como ponto de partida documentos em vídeo encontrados no acervo da TVE-RS, emissora pública de televisão que integra a Fundação Piratini – Rádio e Televisão[1]. Por meio destes vestígios documentais, que incluíam entrevistas e cenas dos espetáculos, construí relações

Cena de *Império da Cobiça*

[1] Na dissertação, defendida em 2010, com orientação do prof. Dr. Clóvis Dias Massa, são enfocados os espetáculos *A Mãe da Miss e o Pai do Punk* (direção de Luiz Arthur Nunes), *A Verdadeira História de Édipo Rei* (Grupo Gregos & Troianos), *Escondida na Calcinha* (direção de Patsy Cecato), *Império da Cobiça* (Grupo TEAR), *O Ferreiro e a Morte* (Grupo Teatral Face & Carretos), *Ostal* (Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz) e *Tangos e Tragédias* (de Hique Gomez e Nico Nicolaiewsky). O conjunto traça um painel das artes cênicas do Rio Grande do Sul, constituindo-se em um importante acervo sobre a produção e a encenação teatrais da segunda metade da década de 1980.

entre discursos artísticos e práticas cênicas; mapeei processos de criação e de pesquisa cênica em grupo; pude verificar como funcionava o mercado de trabalho e de circulação de montagens; propondo-me a desenhar um panorama da cena teatral daquela década. Na edição 8 da revista *Cavalo Louco* (2010), publiquei parte desta pesquisa com a análise de *Ostal*, da Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz. Neste artigo, apresento meu olhar sobre outra montagem reconstituída na dissertação: *Império da cobiça*.

No teatro dos anos 1980, em Porto Alegre, a exploração de novas fontes para a dramaturgia acentuou a criação de espetáculos realizados a partir de textos nacionais e latinos, assim como a pesquisa de linguagem cênica inspirada na literatura. A conexão com autores da América do Sul estava presente no espírito investigativo do Grupo TEAR, dirigido por Maria Helena Lopes[2]. Depois de *Crônica da Cidade Pequena*, montagem de 1984, a encenadora prosseguiu sua experimentação com base em textos narrativos. O TEAR estreou, em fevereiro de 1987, no teatro SESC Anchieta, em São Paulo, *Império da Cobiça.* O espetáculo era livremente inspirado no livro *Nascimentos, memória do fogo (I)*, painel sobre a colonização da América, escrito pelo uruguaio Eduardo Galeano.

Segundo a entrevista concedida pela diretora e roteirista Maria Helena Lopes – depoimento que está inserido no vídeo release realizado para divulgação do espetáculo – o grupo resolveu pesquisar as raízes da América Latina a partir do "profundo interesse que a história da conquista do México despertou no TEAR"[3].

> À procura de um material, enquanto estava investigando a possibilidade de tratar o tema, eu deparo com o livro do Eduardo Galeano, *Nascimentos*. O material que eu encontrei foi riquíssimo. Foi uma pesquisa difícil de fazer porque era tão vasta, com tantas possibilidades, que o difícil foi selecionar o que nós trabalharíamos (LOPES, 1987).

A partir do relato de Galeano, Lopes iniciou seu processo criativo, com o desafio de reelaborar o texto literário em imagens cênicas, pesquisando os possíveis rumos da encenação, na sala de ensaio, sem uma proposta preconcebida. Como é de praxe em seu processo, a diretora parte, inicialmente, de um texto ou de uma ideia que a tenha impressionado sem que, obrigatoriamente, tenha que

Imagem do Vídeo Release

Império da Cobiça

[2] Segundo a Enciclopédia Itaú Cultural de Teatro, o grupo TEAR "forma-se em 1980, sob a direção de Maria Helena Lopes, com a intenção de criar espetáculos com base na investigação de linguagens e estilos de interpretação. Simultaneamente, investe na preparação dos atores e tem a improvisação como fundamento para a criação e a formação continuada". O grupo montou os espetáculos *Quem manda na Banda* (1981), *Os reis vagabundos* (1982), *Crônica da cidade pequena* (1984), *Império da cobiça* (1987), *La serva padrona* (1988), *Partituras* (1990), *Kalldewey – A farsa do convidado obsceno* (1992), *Shakexperience* (1998) e *Solos em cena* (2001).

[3] A perenidade dos documentos em vídeo trouxe um questionamento importante para a pesquisa. A transformação tecnológica torna os equipamentos televisivos (câmeras, videoteipes, fitas) obsoletos rapidamente. Além disso, o material do qual são feitas as fitas de vídeo é sensível a diversos agentes físicos ou de manuseio. Por este motivo, um importante registro cênico daquela década fora perdido. A fita do programa *Palcos da Vida* sobre o espetáculo *Império da Cobiça*, não rodou no único aparelho de videocassete em sistema U-Matic que ainda funciona na TVE/RS. Assim, depois de todas as tentativas fracassadas de exibir tal vídeo do *Palcos da Vida*, eu desisti do procedimento e considerei aquele documento como um objeto morto para a pesquisa e, por consequência, a possibilidade de falar sobre o espetáculo dirigido por Maria Helena Lopes. Mas como ocorre com toda perda de um material importante, a consciência de sua falta desencadeou um processo de insatisfação e impotência. Então, contatei os atores que participaram da montagem no desejo de que pelo menos houvesse uma cópia em vídeo do programa que gravou *Império da Cobiça*. Mas, nada. Um único vestígio estava no acervo particular da encenadora Maria Helena Lopes. Ao conversar com a diretora do TEAR, fui informado que ela dispunha de um outro vídeo sobre o espetáculo, mas que não se tratava do registro feito pelo programa *Palcos da Vida*. Esse documento, citado por Lopes, foi produzido pelo próprio grupo para ser distribuído aos veículos de comunicação como um vídeo release. Lopes me cedeu a peça de divulgação, em uma cópia em sistema VHS, com duração de quase nove minutos, que foi transcodificada para DVD. Percebi que, com este material, somado a outros textos sobre a montagem, a encenadora e o grupo, seria possível remontar fragmentos da peça e de suas propostas artísticas, resguardando o olhar diferenciado por se tratar de um vídeo release. Assim, optei por resgatar este vídeo release e acrescentá-lo à pesquisa pela relevância do TEAR e da montagem, tanto no contexto histórico da cena brasileira quanto em resposta às minhas memórias afetivas como espectador da peça.

montar aquele texto. Maria Helena Lopes se interessa, em realidade, pelo processo de transposição e tradução desses impulsos criativos em linguagem teatral, debruçando-se em questões que a perturbam, inquietam e incomodam (VASCONCELLOS, 2000, p. 75).

Neste diálogo entre textos, imagens e temas que lhe inspiram, a encenadora trabalha com os atores para construir sua dramaturgia, através do processo de improvisação, em um "grande laboratório que investiga, a cada nova obra, como vai contar a história ou abordar o tema" (LOPES, 1987). Para mostrar fragmentos da conquista da América, ela elegeu o olhar de uma trupe de bufões, que conduz a narrativa cênica. A proposta do TEAR era "refletir sobre o tema da ambição, da cobiça, do poder. Um filão inesgotável que, através dos tempos e no presente, merece um exame bem aprofundado" (LOPES, 1987). Com este objetivo, os bufões revisitaram a fábula histórico-literária à sua própria maneira, tecendo comentários irônicos que são característicos desta técnica de atuação.

> *Império da Cobiça* resulta num comentário sardônico sobre a desumanidade do homem para com seu semelhante. Fatos históricos e sociais sobre a chegada dos espanhóis na América são tratados em forma de visão sugestiva sobre as eternas lutas políticas de conquista e poder. O espetáculo faz uma ilustração da rapinagem exercida pelo conquistador (no caso a nobreza, o clero e os exércitos) sobre o conquistado (o povo e as riquezas do Novo Mundo). A encenação foi armada com várias estampas que vão somando quadros bem compostos em cujo núcleo estão as colocações de Galeano. O efeito obtido é de um painel histórico animado com rigor épico, sarcasmo e o desenho de personagens criticamente grotescos (HEEMANN, 2006, pp. 210-211).

A contradição do real, além de ser tema estético para Maria Helena Lopes, tinha repercussões éticas na investigação do grupo. A diretora trouxe para a cena figurinos e adereços feitos com roupas velhas, panos e objetos reciclados, criados por meio de um processo colaborativo entre o elenco e outros artistas envolvidos na produção do espetáculo. Além disso, havia um único elemento cenográfico, um grande baú, onde a trupe guardava o material utilizado em cena. O objeto tinha múltiplas funções na composição de imagens e ambientações, podendo se transformar em navio ou ataúde, conforme o uso feito pelos atores e a necessidade da montagem. Em uma das cenas, gravada no vídeo release do acervo do TEAR, pode-se visualizar uma das maneiras como o objeto era utilizado pelos atores na movimentação cênica. Neste caso, enquanto diziam suas falas (transcritas abaixo), os atores subiam no baú, formando uma volumosa massa de sujeitos e corpos em cima do pequeno espaço da tampa do objeto.

Império da Cobiça

Império da Cobiça

> Ator 1: Estamos aqui para divertir a todos vocês.
> Ator 2: E nos divertirmos também.
> Ator 3: Muitas histórias iremos contar.
> Ator 4: E muitas aventuras.
> Ator 5: E muitos mistérios lhes desvendar.
> Ator 6: De mares e escaramuças.
> Ator 7: Falaremos de criaturas conhecidas e outras sequer imaginadas.
> Ator 8: Pois nossa história começa num tempo muito antigo. Quando os dias partiram do Oriente e começaram a caminhar.

Uma reconstituição de momentos da carpintaria teatral do Grupo TEAR, através da memória de uma das integrantes do processo de criação de *Império da Cobiça*, está disponível na tese *A leitura literária e o despertar da auto-reflexividade na formação do leitor*, de Marília Papaléo Fichtner (2005), defendida no Programa de Pós-Graduação em Letras da PUCRS. A pesquisadora, que atuou como assistente de direção e escriba do espetáculo (função dividida com outros profissionais, entre eles, Glênio Póvoas), rememora imagens da peça a partir de sua vivência como "espectadora" dos ensaios que antecederam a estreia e, ainda, por meio de

documentos iconográficos como fotografias, desenhos e anotações sobre a montagem. Através destas lembranças, Fichtner avalia como as cenas do espetáculo ficaram registradas em seu corpo e de que forma se atualizam (e se sobrepõem) ao serem resgatadas dos confins da memória.

> No espetáculo, o mais impactante, para mim, era a intensa movimentação dos personagens que, como nos jogos infantis, usavam adereços feitos praticamente de panos brancos e de sucata e, só com isso, animavam o vento e a alma dos tempos da conquista. Também me fascinava perceber um certo brilho metálico na roupa dos espanhóis com aplicações, armas e espadas feitas de baldes, paus e longos cabos de vassoura. Com isso, a cena adquiria uma grandiosidade que dava um tom épico às apresentações. Hoje, revendo os fatos na memória, acredito que muito dessa impressão vinha do jogo de oposição de luzes da cena que, como no Maneirismo, contrastava o claro e o escuro, conduzindo os bufões, no tempo e no espaço, à América Colonial, em um piscar de olhos, como se estivessem navegando. O que era mais alucinante em tudo isso vinha do fato de que, de dentro da movimentação cênica, na abertura do espetáculo, emergia um corpo que não era individual e funcionava como uma massa multiforme que se deslocava rapidamente em círculos, de onde se despregavam os bufões, vindos de uma noite muito escura, como que esculpidos em argila branca. O que espantava era a forma com que esses corpos, gestos, vozes e ações passavam de um "brinquedo" a outro, como se o devir histórico dependesse apenas daquele jogo bufonesco que fundia mitos e longas narrativas em imagens que brotavam como sonhos. Nesse brinquedo, os bufões atualizavam a história da criação do Mundo, a chegada de Cristóvão Colombo na América e tudo o que se sabe que veio acontecer depois com as profecias que se autocumprem (FICHTNER, 2005, pp. 46-48).

A pesquisadora prossegue a reconstrução de outros momentos do espetáculo, conforme aparecem em sua lembrança:

> De dentro da cena, em um arranjo polifônico, brotavam sons produzidos pela voz humana, que chegavam até a plateia, como seres e estados que agonizavam no tempo, dos quais, por mais que tentássemos apreender o rosto, só encontrávamos a máscara. Vindos não se sabe de onde, como fonemas em língua estrangeira, gemidos, palavras de amor e ódio, arrotos e murmúrios – misturados ao roçar dos corpos que se embatem na intensa luta da guerra e do ato sexual – uma gama imensa de sons emergia, de dentro da cena, como se nascesse de uma grande beberagem. Em especial, acompanhava a atuação de Pedro Wayne que, em um tempo menor do que o rodopiar sobre os próprios calcanhares ia de um extremo ao outro, alternando as energias entre o trágico e o cômico como em uma brincadeira de criança naquele jogo bufonesco (FICHTNER, 2005, p. 48).

Ao optar pelo universo bufonesco, com suas figuras grotescas e deformadas, Maria Helena Lopes apresentava a voz dos excluídos em uma crítica ao

Em cena Sergio Lulkin
Império da Cobiça

poder hegemônico que atravessou os 500 anos de história do continente. Por ser considerado como "louco" ou "marginal", o bufão está autorizado a interpretar maliciosamente os fatos sem ser punido (Pavis, 2007). Dentro do contexto pós-ditadura nos países da América Latina, este discurso marginal do bufão se potencializava e encontrava eco na subjetividade de cada espectador, até então, ainda vivenciando as consequências de um regime político que o amordaçara. Além disso, o público via refletida, na encenação, a imagem dos milhares de "loucos", "sem-teto" e outros "marginais", aos quais estava acostumado (e ainda está) a cruzar nas ruas das cidades latinas.

Maria Helena Lopes, a exemplo do que fizera com os *clowns* catadores de lixo do espetáculo *Os Reis Vagabundos*, de 1982, dava visibilidade poética à realidade de exclusão social a qual todos estavam acostumados e já não percebiam mais. O bufão do Grupo TEAR era o mesmo (e ainda é) que poderia ser encontrado sentado nas esquinas, embaixo dos viadutos ou conduzindo uma carroça repleta de lixo urbano recolhido nas ruas da cidade. Mas, no palco de *Império da Cobiça*, ele ganhava voz para denunciar o mundo às avessas de corrupção, ganância e poder. Um exemplo está no diálogo que se segue, transcrito do vídeo release do espetáculo. Nele, a ambição e a desmedida dos "conquistadores" da América Latina se materializam, ironicamente, no discurso dos bufões.

"O bufão revela na fábula aquilo que a realidade é em sua ambiguidade."

Ator1: Está vendo isto?
Ator 2: Um tesouro.
Ator 1: É meu.
Ator 2: Como se consegue?
Ator 1: Cortando cabeças.
Ator 2: Quantas?
Ator 1: Muitas.
Ator 2: Muitas quantas?
Ator 1: Um povo inteiro.
Ator 2: Que bom!
Ator 1: Um povo com sangue. E ouro!

Como sublinha Pavis, trata-se do poder desconstrutor do bufão que, em sua marginalidade, tem sua fala interditada e, ao mesmo tempo, ouvida. Nas raízes históricas do drama ocidental, ele está presente ao lado do rei, do sábio, do nobre ou do herói, sempre destoando dos códigos estabelecidos ao dizer o que não pode ser dito. Através da crítica cômica, o bufão exerce o poder "da palavra inesgotável, da desforra do corpo sobre o espírito (Faltstaff)[4], da derrisão carnavalesca do pequeno ante o poder dos grandes (Arlequim), da cultura popular ante a cultura erudita (os Picaro espanhóis)" (PAVIS, 2007, p. 35). O bufão revela, na fábula, aquilo que a realidade é em sua ambiguidade. Com sarcasmo, desvela ações e discursos que ficam encobertos na representação cotidiana do mundo dos homens. É desta maneira que as aparências e as dissimulações do real se concretizam na encenação do TEAR. Sobre o espetáculo, Sonia Goldfeder, em crítica publicada na Revista *IstoÉ*, afirmou:

> Com inteligência e fina ironia, gatilho apontado para as mazelas do poder, *Império da Cobiça* é impiedoso ao retratar a aristocracia em sua decadência (e pouca finesse), a igreja e sua ambição corrupta. Mérito total para o elenco, se desdobrando nas dezenas de personagens, trabalhando com brilho os bufões, em todo seu caráter irreverente e exacerbado[5].

Depois da estreia em São Paulo, *Império da Cobiça* fez apresentações nas cidades paulistas de Campinas e Marília e no Teatro Dulcina, no Rio de Janeiro, além das temporadas nos teatros São Pedro e Renascença, em Porto Alegre, e no II Encontro Renner de Teatro, também, na capital gaúcha.

A plasticidade da composição dos movimentos e das figuras já é uma marca do TEAR e de Maria Helena Lopes. Aqui, estes signos vêm acompanhados de sugestões medievais e renascentistas no traçado dos adereços e figurinos e no uso da música.

Império da Cobiça

[4] Célebre personagem fanfarrão e sem escrúpulos de William Shakespeare, presente em peças como *Henrique IV*, *Henrique V* e *As Alegres Comadres de Windsor*. A ópera *Falstaff*, de Giuseppe Verdi, é inspirada no personagem.

[5] A crítica assinada por Sonia Goldfeder, com o título *Sem Escrúpulos nem Piedade*, foi publicada na *IstoÉ*, de São Paulo, em 8 de abril de 1987. O fragmento, reproduzido acima, pode ser encontrado no verbete sobre o Grupo TEAR, de Porto Alegre, da Enciclopédia Itaú Cultural de Teatro. Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_teatro/index.cfm?fuseaction=cias_biografia&cd_verbete=8943>. Acesso em: 4 jan. 2010.

Mas é na variedade de tipos e detalhamento das interpretações e caracterizações que o elenco do TEAR revela mais do cuidado e da profundidade de seu trabalho. A teatralidade com que as cenas foram tratadas é eloquente. De modo preciso, o drama da conquista da América Latina pela Espanha é levado à reflexão da plateia. A exploração colonialista vista como um acontecimento de outras épocas fica valendo como metáfora alusiva ao mundo de hoje. Subjugar populações e sugar riquezas é uma política em voga. O avanço da civilização não eliminou o conflito entre opressores e oprimidos. As imagens de *Império da Cobiça* colocam esses pensamentos em pauta (HEEMANN, 2006, p. 211).

Considerações finais

Partindo de exemplos específicos para mapear um panorama mais abrangente, constatou-se que o campo teatral estudado, ou seja, o final dos anos 1980, na capital gaúcha, caracterizava-se pelo convívio de diversas formas cênicas, desde espetáculos marcadamente voltados para um grande público até propostas estéticas experimentais e de pesquisa de linguagem. Esta pluralidade da cena pode ser verificada por meio da variedade de repertório, do hibridismo de gêneros, da utilização de espaços não convencionais para apresentação dos espetáculos e da busca pela construção de um mercado efetivo para os trabalhadores das artes cênicas, através da profissionalização dos mecanismos de produção e do investimento em temporadas fora das fronteiras do Rio Grande do Sul.

Em especial, no caso de *Império da Cobiça*, as questões da América Latina foram o tema central da montagem livremente inspirada na obra de Galeano. O espetáculo foi criado a partir da improvisação dos atores, tendência que se solidificou, nos anos 1980, como uma prática dos grupos de teatro para construção de uma dramaturgia própria que atendesse aos objetivos estéticos e temáticos dos coletivos. O roteiro resultou dos laboratórios cênicos propostos no período de preparação do espetáculo em um modo de trabalho chamado de “processo colaborativo”. O viés histórico da encenação foi rearticulado por meio da teatralidade da técnica do bufão, contrapondo a ironia, o sarcasmo, a marginalidade e o cômico do gênero ao realismo do assunto abordado.

Em cena Pedro Wayne
Império da Cobiça

*** Newton Pinto da Silva** é jornalista e Mestre em Artes Cênicas pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (PPGAC/UFRGS). É repórter e apresentador do programa Estação Cultura, da TVE-RS.

REFERÊNCIAS

FICHTNER, Marília Papaléo. **A leitura literária: e o despertar da auto-reflexividade na formação do leitor**. Tese (Doutorado em Letras). Porto Alegre: Fac. de Letras PUCRS, 2005.

HEEMANN, Claudio. **Doze anos na primeira fila:** críticas selecionadas pelo autor. Porto Alegre: Alcance, 2006.

IMPÉRIO da Cobiça. Inspirado em texto de Eduardo Galeano. Roteiro e direção de Maria Helena Lopes. Atuação: Ciça Reckziegel, Eleonora Prado, Lúcia Serpa, Marco Fronchetti, Marcos Carbonel, Marta Biavaschi, Pedro Wayne, Roberto Camargo e Sérgio Lulkin. Cenografia: Fiapo Barth. Trilha sonora: Silvio Marques. Iluminação: Luiz Francisco Acosta e Maria Helena Lopes. Produção: Grupo TEAR. São Paulo, 1987.

LOPES, Maria Helena. **Império da Cobiça.** Porto Alegre, 1987. Entrevista disponível no Vídeo Release de Império da Cobiça, produzido por Girassol Vídeo.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

VASCONCELLOS, Luiz Paulo e Laura BACKES (Org.). **Teatro brasileiro:** o que fazer amanhã? Porto Alegre: UE/Secretaria Municipal da Cultura, 2000.

VÍDEO release de Império da Cobiça. Porto Alegre, 1987. Produção: Girassol Vídeo.

TEATRO TALLER DE COLOMBIA: 45 ANOS DE TEATRO DE RUA

Júlio Kaczam *

Para muitos, nosso trabalho não significa nada importante e o veem como algo não necessário e inútil; e mais, dizem que o que fazemos é uma atividade de gente estranha, que parecemos loucos, que somos insensatos; que nosso ofício é pouco lucrativo, dizem nossos pais. Mas não conseguem compreender o valor essencial existente na atitude que gera estes preconceitos. Por isso é que vemos a necessidade de seguir indagando sobre o mundo e a vida do ator.

Mario Matallana

Taller de Colombia em cena de El Jardín Subterráneo

Em meio às profundas inquietudes relacionadas às injustiças sociais e desigualdades que assombram a América Latina, surge o Teatro Taller de Colombia. A comunicação e troca direta da rua proporciona ao artista a oportunidade de não ser uma marionete.

Ao perceber que era na rua o lugar de encontro entre o artista e o público, formado principalmente por aqueles que não costumam ir ao teatro ou que podem comprar um ingresso, Jorge Vargas e Mario Matallana observaram que romper com a monotonia da selva de pedra era um ato revolucionário. Trazer para rua a força de um texto consciente, com maquiagens e figurinos atrativos, músicas fortes e baseadas na cultura popular são formas de compreensão da própria cultura e dignidade de uma nação.

Criado em 1972, o Teatro Taller de Colombia transmitiu seu pensamento através da arte nas ruas da América, Europa e Ásia passando por mais de 30 países. Estiveram presentes em Porto Alegre no último Festival de Teatro Popular Jogos de Aprendizagem da Tribo de

Atuadores em 2015. Os laços entre o Ói Nóis e o grupo estão ligados não somente pela atuação nas ruas, mas também na busca pela democratização do acesso à arte e sua utilização com conteúdo social e político. As pessoas que passam por aquele espaço público, transformado em um espaço de mudança do cotidiano, são convidadas a pensar sobre si mesmas, suas culturas e seus olhares sobre aspectos questionadores e de transformação social. O grupo busca em Jerzy Grotowski, Antonin Artaud e Eugenio Barba um novo pensar sobre o teatro.

Taller de Colombia

Dois amigos, depois de se conhecerem em um curso no Teatro Experimental La Mama, decidiram juntar-se para criar uma peça teatral que lhes representassem e pudesse trazer algo de inovador ao teatro. Assim surgiu *El Génesis.* Já no início da experiência teatral juntos, eles buscaram através do corpo pulsante do ator uma forma de expressão diferente do teatro convencional que vinha sendo feito até então: não havia palavras durante a encenação. Com um nome que invoca o início, a criação, a fundação, esse foi o trabalho que deu origem ao nascimento de um grupo que utiliza a utopia como fonte de resistência. Essa peça, feita ainda no chamado "palco italiano", abordava o tema da exploração e submissão, o papel do amo e do criado ao longo dos anos. Foi com esse espetáculo que, os até então dois jovens atores e fundadores do grupo, decidiram juntar dinheiro para viajar e apresentá-la em diversos países da América Latina.

"Com uma proposta clara de por que fazer teatro, novas pessoas se aproximavam e traziam uma bagagem de vivências e teorias que amadureciam e fortaleciam o grupo."

Taller de Colombia em cena de El Inventor de Sueños

Foi na Costa Rica onde tiveram o primeiro contato com o teatro de rua, apresentando a encenação em um parque ao ar livre no centro de San José. Foi nesse país que começaram a realizar um teatro que era feito para diferentes espaços (colégios, universidades, bairros periféricos, sindicatos, hospitais, prisões) e para espectadores marginalizados que pertenciam aos setores populares. Seria o começo de um grupo que teria como intenção mudar a realidade existente e que percorreria um caminho pedagógico de extrema importância através de oficinas de formação, eventos, encontros e viagens. Essa primeira viagem durou três anos, assim, passaram por toda a América Central, México e, ao chegarem à Califórnia ficaram um ano e meio explorando um projeto com o Teatro Chicano y Campesino, que buscava sua expressão nas raízes da cultura mexicana.

Com as inúmeras mudanças que aconteciam ao redor do mundo nos anos 70, Bogotá não poderia permanecer intacta. Através do sangue revolucionário que percorria os atores do grupo e com base nos estudos da teoria de "distanciamento" e "teatro épico", proposto por Bertolt Brecht, o grupo cria então uma nova versão da mesma obra introduzindo novos elementos à sua linguagem teatral, transformando a obra em teatro didático e de conteúdo político direto.

Com uma proposta clara de por que fazer teatro, novas pessoas se aproximavam e traziam uma bagagem de vivências e teorias que amadureciam e fortaleciam o grupo. Assim surge o segundo espetáculo, em 1974, chamado *Actos Callejeros*. Pela falta de espaços para apresentação e ensaios, o grupo passa a pesquisar a estética do teatro de rua. Essa montagem introduziria o grupo ao mundo do circo e do palhaço com grande influência da *commedia dell'arte*, sem abandonar a estética latina. Eram realizadas sátiras políticas com diferentes temas relacionados à realidade colombiana. Esse início de um teatro popular com humor e crítica social acarretaria problemas de censura e repressão. Assim, cada vez que o grupo ia para as ruas, a polícia solicitava documentos de permissão para estarem ali. Como não tinham, pretendiam despojá-los. Naquele momento, assim como no Brasil, a repressão política estava no auge contra tudo o que fosse de "esquerda". Havia se declarado na Colômbia um *estado de sítio* permanente por causa das revoltas populares e lutas sindicais dos trabalhadores e estudantes universitários que balançavam as bandeiras do socialismo e da Revolução Cubana.

Os anos 70 foram anos difíceis para a continuação do trabalho desses atores. Além da censura, eles eram considerados comunistas e estavam nas chamadas "listas negras" do Exército. Em um dia de greve nacional decidiram fazer uma apresentação em um banco comercial. Eles foram convidados pelo sindicato dos trabalhadores bancários para participarem de um evento cultural que se realizaria dentro das instalações do banco no centro da cidade. Mario Matallana conta essa e outras experiências no livro de celebração de 40 anos do grupo:

> Estávamos atuando numa cena em que se realizava uma luta livre entre um gorila vestido de militar e um palhaço que representava o povo (eu era o palhaço que se chamava Varadito). Então apareceu a polícia. Entraram, pararam a apresentação e gritaram: *subversivos*! De imediato nos empurraram para dentro de um caminhão. Como nesse dia era meu aniversário, pensei que não seria legal comemorá-lo na prisão. Além disso, alguém teria que informar que nos haviam detido e, quando o caminhão parou no semáforo, pensei em escapar. Como os policiais estavam distraídos, em questão de segundos pulei para fora do caminhão que nos transportava. Um dos agentes me alcançou pelos suspensórios e ficou com eles nas mãos, de tal forma que quando caí no chão também caíram minhas calças. Isso sim foi uma verdadeira cena cômica! Agarrei minhas calças e 'morto' do susto corri pela rua o mais rápido possível. Depois me contaram que o policial apontou uma pistola, mas não se atreveu a disparar já que era meio-dia e a rua estava cheia de gente. As pessoas, ao verem a cena tão real, gritaram para mim: '*Corra, palhaço, corra*!.

Os outros integrantes passaram o final de semana presos. Esse feito serviu anos depois para a criação da obra *Sinfonía de payasos o Concierto para delinquir*, espetáculo que contava a história de uma orquestra de rua (o próprio grupo) e suas peripécias para sobreviver em meio a repressão e a perseguição da polícia, elementos recorrentes durante as atividades do grupo.

Com a próxima montagem, *El profesor Prometeo,* o grupo utilizou pela primeira vez um elemento representativo do grupo: as pernas de pau. Este elemento surgiu pela sua espetacularidade circense e permaneceu no grupo pela identificação estética teatral inspirada em uma linguagem visual que possui grandes imagens de personagens em pernas de pau, propício para a rua pelo estranhamento que provoca em quem está passando e por conseguir ser visto a maiores distâncias. A peça criticava os políticos e a burguesia que enganam o povo com suas promessas eleitorais.

Em 1978, no Peru, durante um encontro de grupos, os integrantes do Teatro Taller conhecem o Odin Teatret e Eugenio Barba. Esse encontro foi importante para a história do grupo, que aprendeu que para conseguir bons resultados artísticos é preciso uma forte disciplina e grande dedicação, além da oportunidade de entender melhor os conceitos da Antropologia Teatral. A partir das experiências desse encontro, o grupo passa a qualificar seu trabalho estético e profissional. Em *La cabeza de Gukup*, adaptação de textos míticos do *Popul Vuh* (livro sagrado dos indígenas Maias), o grupo realiza uma grande montagem com personagens em pernas de pau, imagens em telas gigantescas, música colombiana e máscaras influenciadas por festas populares. Foi uma grande novidade estética e dramatúrgica, além de dar início a um novo caminho para o grupo, o da criação coletiva. Isso permitiu que fosse iniciada uma nova forma de pesquisa e montagem própria, na qual a participação de cada um consistia em contribuir ao máximo com seus conhecimentos e potencialidades. Não haveria um diretor específico que iria interferir na encenação, todos eram diretores. Esse espetáculo junto ao *El inventor de sueños* foram representativos para o teatro de rua colombiano por trazer novas pautas e formas de desenvolvimento do teatro fora das paredes fechadas dos espaços convencionais.

Apresentação de *Cantos de Mar e Amor* no Festival de Teatro Popular Jogos de Aprendizagem em 2015

Depois surgiram dezenas de espetáculos como *Ícono solar*, *Prometeo encadenado* de Ésquilo, *Aicneloiv* (violência ao contrário), uma peça de bonecos gigantes inspirada a partir de um intercâmbio de experiências com Peter Schumann do Bread an Puppet Theater, *Popón el Brujo*, *Los Cíngaros*, *Sinfonía de payasos*, *Batucada-circo* e *El regreso de Don Quijote.*

Além de *El Génesis*, o teatro de sala também foi importante para o grupo colocar em debate questões que os inquietavam como artistas e cidadãos. Assim surgiram peças como *Cuando las marionetas hablaron*, *Los amigos de Candelita*, *El jardín subterráneo* (de Milcíades Arévalo), *Payaso* (adaptação da ópera de Leoncavallo) e *El Principito* (de Saint-Exupéry). As temáticas das peças do grupo partem de argumentos, histórias e lendas mitológicas ou de histórias criadas pelo próprio grupo que busca referências especialmente no carnaval, festas populares e no circo.

CONVIVÊNCIA

Ao ter contato direto com o Teatro Taller, em 1978, Beatriz Calvo relembra que foi no teatro de rua que suas angústias quanto à vida e à arte podiam ser finalmente expressadas. A injustiça social e a desigualdade que assombram a América Latina (presente e passado aqui estão juntos) seriam então o tema central e único de uma profissão que possibilitaria voar, fantasiar e usar da imaginação e criatividade como elemento fundamental para sensibilização. Beatriz se negava a cortar suas asas e acreditava que sua militância deveria estar orientada a criar novas histórias e outras possibilidades de se comunicar.

Taller de Colombia em cena de Actos Callejeros

Taller de Colombia em cena de El profesor Prometeo

Ao ter a proposta de ingresso no Teatro Taller de Colombia, relembra ser uma oferta feita de utopias românticas, já que para estar no grupo era preciso dedicação quase exclusiva: ensaios, apresentações, formação e preparação. A sobrevivência, então, deveria ser solucionada em "outro" tempo. O projeto consistia em trabalhar uma adaptação colombiana da obra *Los Cuates de Candelita*, do grupo uruguaio Teatro El Galpón, nesse momento em exílio no México.

A convivência do grupo era, então diária. Dividiam seu espaço na Rua 10, local de trabalho e moradia. Era um grupo complexo com pessoas de diferentes lugares do país, diversas realidades socioeconômicas e distintos níveis intelectuais, características que influenciavam diretamente na convivência. Acreditavam que todos deveriam ser considerados líderes de acordo com fatores como responsabilidade e compromisso, desde o espaço individual ao coletivo, utilizando do rigor e autogestão como vias de organização, trabalho e vida. Conceitos como hierarquia, direção e autoridade foram responsáveis por conflitos e, na esperança de serem resolvidos, organizou-se uma viagem para apresentações na Europa. No retorno, aconteceu uma separação na qual surgiu outro grupo, La Papaya Partida.

Por considerarem-se um grupo que possui um estilo próprio, longe do que geralmente se ensina nas escolas de teatro, o Teatro Taller acredita que é na pedagogia teatral, no contato de qualquer pessoa com a arte, que podem acontecer mudanças pessoais e, consequentemente, sociais. Por isso, em sua sede são realizadas oficinas que formaram mais de dez gerações de artistas, o que sempre alimentou o coletivo. A Escola Internacional de Teatro de Rua e Artes Circenses existe desde 1993 em Bogotá e uma subsede em La Jagua. Eram com as sementes que brotavam ali que, depois das crises, sempre havia a oportunidade de reconstrução do grupo. Através dessa organização, o grupo é responsável pelo desenvolvimento de um dos maiores festivais de teatro de rua do país, o Festival Internacional Al Aire Puro, promovido desde 1997.

A dramaturgia do teatro de rua, teatro realizado em espaços abertos não convencionais, pode ser abordada de acordo com cada grupo que propõe trabalhar nesta modalidade teatral. Cada grupo possui sua própria maneira individual, métodos próprios de criação, formação e formas expressivas. Não há como encarcerar o teatro de rua e ser objetivo nesta questão: a diversidade criativa e artística é talvez a característica mais gritante e que não permite observarmos por apenas um ponto de vista ou uma fórmula. Para o Teatro Taller, o mais importante da dramaturgia é a história. Além dos três elementos básicos (ação, estrutura e coerência), o ponto de vista do espectador sobre o conflito humano é o que lhes interessa muito além do que as acrobacias e toda a estética que o teatro de rua pode oferecer. No processo de criação, partem quase sempre de um texto. São as histórias, o argumento, os personagens e outros elementos dramáticos que conduzem para a cena. Mas também, em um sentido contrário, o texto pode partir de uma ideia ou tema geral e depois chegar à história e aos personagens. Nesse caso, o texto é resultado do processo de montagem.

É com a resistência desses grupos de teatro de rua, que fazem arte pública para população, que é possível perceber que a arte deve ser democrática. É fundamental que mesmo as pessoas que não vão ao teatro ou em algum espaço artístico específico, possam ter contato com a arte interferindo diretamente no seu cotidiano. A sobrevivência desses grupos é um sinal de que em uma época de indiferença e injustiça social devemos ocupar nosso lugar na rua e utilizá-la como fonte de expressão para que brotem novas gerações de atores e espectadores que seguirão o caminho da esperança e dos sonhos.

*** Júlio Kaczam** é atuador do Ói Nóis Aqui Traveiz e estudante de Jornalismo na UFRGS.

REFERÊNCIA

MATALLANA, Mario. **Teatro Taller de Colombia**: 40 Años de Teatro Callejero. Bogotá: Instituto Distrital de Las Artes, 2013. 185 p.

Concerto para Rameirinhas

UM RETRATO DA CiaSenhas

CiaSenhas*

A CiaSenhas surge em 1999 de uma vontade grande de fazer teatro de forma independente, com mais tempo de estudo e de imersão no processo de criação. Na época esta perspectiva era pouco praticada em Curitiba; normalmente, a produção teatral era centrada na figura do diretor e os elencos eram montados segundo os interesses de cada produção. Nós, da CiaSenhas, queríamos escapar desta lógica e tentar estabelecer outros formatos de criação e de organização coletiva. As propostas cênicas desde o início estiveram vinculadas à possibilidade de colocar em discussão estruturas de convivência e hierarquias nos modos de criação e que, de algum modo, também nos colocassem em estado de questionamento.

Acreditamos que nestes 18 anos nos experienciamos constantemente enquanto artistas e cidadãos com e através de cada trabalho e a cada novo projeto. Procuramos abrir espaços em nossa percepção sobre as tensões que emanam do cotidiano e suas tensões nas relações humanas, nos alimentamos disso e desenvolvemos práticas artísticas muito vinculadas ao discurso da atuação em diálogo com a construção do corpo e da cena. O estudo do corpo na CiaSenhas é conduzido por Cinthia Kunifas (artista da dança e nossa parceira desde 2002). No entrelaçar do Eu e do Nós cultivamos formas de trabalho que se instauram conforme a própria necessidade poética e as identidades pessoais. Claro que o percurso imprime uma determinada experiência de fazer, mas ela é posta em conflito a cada novo processo. A ideia é estabelecer um trabalho de atuação cuja identidade de

Concerto para Rameirinhas

cada artista seja exposta pela contaminação de outras vozes narrativas pessoais e ficcionais. A amálgama e as contradições entre ator e personagem, representação e ação tem se intensificado cada vez mais e estabelecido algo como uma permissão de permeabilidade do público nas relações da cena e sua consequente interferência (este território de criação tem impulsionado a CiaSenhas desde sua fundação).

Nos últimos anos a Companhia tem tido a felicidade de viajar e mostrar os espetáculos em festivais e temporadas, principalmente em São Paulo. Em 2016, pela primeira vez levamos nosso trabalho para algumas cidades da região nordeste. O desejo de realizar temporadas fora da cidade de Curitiba sempre foi muito cultivado por todos, é um desejo ardente de criar vínculos com todas as regiões do Brasil. Constantemente tentamos viabilizar circulações pelo país, mas os mecanismos de custeio são ínfimos em relação à produção existente e os poderes públicos ainda não se deram conta da importância que é a prática da troca e do encontro entre artistas e públicos das diferentes regiões brasileiras.

Para além da urgência de se criar possibilidades dignas de circulação dos grupos de teatro, o significado de apresentar os espetáculos para novas plateias é, objetivamente, pôr-se em estado de investigação poética. Isso porque, parte da pesquisa da própria linguagem se instaura na experimentação daquilo que podemos chamar de espaços de permeabilidade entre atores e espectadores. A influência da carga energética diferenciada e a pulsação que emana dos ambientes e das subjetividades e principalmente as várias formas de construção de vínculo que se estabelecem nestas ocasiões, reverberam como atualizações dos procedimentos coletivos e condução do discurso da cena. Em nossos projetos e temporadas realizadas em Curitiba, sempre buscamos o encontro com as mais diversificadas plateias, além do público espontâneo, e aqueles que já acompanham de alguma forma nosso trabalho, mantemos contato com grupos como os alunos do EJA – Escola de Jovens e Adultos da Rede Pública e as Detentas em regime semiaberto. Também procuramos criar condições de circular por regiões periféricas da cidade de modo a atingir outros olhares, outros parceiros, outras formas do público se relacionar com o espetáculo. Estas experiências são fundamentais para o amadurecimento do espetáculo e o exercício de novas afetações.

Conseguimos estabelecer uma sede em 2008 ao mesmo tempo em que realizamos o projeto *Narrativas Urbanas: interferências e contaminações.* Para uma companhia de Teatro ter um espaço é fundamental, e foi a partir da instalação da sede que pudemos aprofundar tanto a pesquisa poética quanto desenvolver projetos que expressam a identidade da CiaSenhas: uma companhia que fomenta a criação de espaços de encontros não só através das temporadas de seus espetáculos, mas também com proposições artísticas que envolvem artistas de diferentes áreas em ações que mobilizam a cidade.

A sede está localizada na Rua São Francisco no Centro histórico de Curitiba, uma rua bastante estreita, o que é pouco usual na ampla arquitetura curitibana e que por sua própria identidade favorece um tipo de relacionamento particular entre frequentadores, comerciantes e moradores, criando assim uma espécie de território de convivência. Até pouco tempo a rua era reduto de prostituição, tráfico e consumo de drogas. A CiaSenhas se estabelece neste período e desde então age em direção a uma maior interação entre todos aqueles que a habitam. Há pouco tempo a rua sofreu uma revitalização impulsionada pela construção da Praça de Bolso do Ciclista e agora é um ponto de encontro, com restaurantes e bares. O espaço ocupado pela Senhas é bem pequeno, tem três andares de $40m^2$ cada um. Nele, convivem a Companhia e o Núcleo Produções (de certa maneira é um desdobramento da CiaSenhas na medida em que duas integrantes da companhia, Greice e Marcia, conduzem a produtora). A sede abriga o treinamento e os ensaios do grupo, é ponto de encontro de artistas para reuniões políticas, confraternizações, pequenos shows musicais, exposições de fotos e, frequentemente, abriga grupos jovens para ensaiarem seus espetáculos. A sede da CiaSenhas é aberta para tudo aquilo que possa contribuir com a arte e o teatro na cidade.

Em 2010, a CiaSenhas abriu as portas para as apresentações do espetáculo *Homem Piano – uma instalação para a memória*. O trabalho foi desenvolvido e apresentado na sede ocupando a rua e os três andares do prédio. Neste processo a arquitetura foi parte fundamental para a construção cênica, pois ela encaminhou muitas das decisões que tomamos no processo de criação. Com este espetáculo fizemos tempora-

das muito especiais sempre com uma grande participação do público que era recebido em nossa "CASA". Realizar o *Homem Piano* na sede foi importante também porque nos possibilitou criar novas formas de construção de vínculos com a plateia que até então não tínhamos praticado, assim como integrar moradores, estudantes e frequentadores da região.

Há na CiaSenhas o desejo de publicação de seus processos e percursos criativos. Na esteira destes desejos publicamos o livro *Narrativas Urbanas: Interferências e Contaminações*, no qual estão presentes reflexões e pensamentos de todos os envolvidos no projeto. O processo criativo do espetáculo *Antígona - reduzida e ampliada* também foi publicado e nele consta, além do texto da encenação, discussões relacionadas ao processo de criação. Em 2013 lançamos o livro *Narrativas em Cena* com três textos teatrais montados pela companhia (*Bicho Corre Hoje*, *Delicadas Embalagens* e *Homem Piano – uma instalação para a memória)* de autoria da diretora e dramaturga Sueli Araujo. Acompanha esta publicação um CD de áudio com os textos ditos pelos atores. A distribuição e/ou venda destes livros podem ser feitas direto na sede da Companhia ou através de contato via e-mail (a gente dá um jeito de encaminhar!).

Na trajetória do grupo há uma constante prática de criação de dramaturgia própria inserida no processo de criação. No entanto, sentimos necessidade de transitar por outras dramaturgias e percebemos um interesse comum pela obra de Veronese e também por autores da América Latina. Daniel Veronese é um autor apreciado por todos e que tocou a cada um em momentos e situações diferentes, chegar a ele foi natural.

Em 2015 realizamos o espetáculo *Os Pálidos* no qual retomamos a prática de criação de dramaturgia própria. Neste trabalho aprofundamos a relação com o espaço da companhia e o entorno, pois a montagem foi totalmente desenvolvida e apresentada na sede da Ciasenhas. *Os Pálidos* teve como ponto de partida as obras de Luis Buñuel *O Discreto Charme da Burguesia* e *O Anjo exterminador* e, foi impulsionado por algumas das fortes tensões sociais que vivenciamos na complicada vida contemporânea brasileira (principalmente nos últimos tempos).

Em 2016 estreamos o espetáculo *Fui!*, trata-se de nossa primeira experiência de provocação e de diálogo poético com o público com mais de 12 anos e menos de 18 anos.

A companhia desenvolve alguns projetos que para nós são fundamentais. *A Mostra Cena Breve Curitiba – a linguagem dos grupos de teatro* teve oito edições ininterruptas, ficou três anos sem patrocínio e agora se prepara pra realizar a sua 9ª edição. Acreditamos que a *Mostra* foi e é um dos mais importantes eventos de teatro da cidade (e nas últimas edições expandiu-se para cidades vizinhas) na medida em que conseguiu pela primeira vez reunir grupos de teatro de várias regiões do Brasil em nome da pesquisa, da experimentação e do encontro entre artistas e público. Não realizar a *Mostra* teve um grande impacto, recebemos apoio de muitos amigos, artistas de diferentes áreas, jornalistas e do público que acompanhou as oito edições. Nós não desistimos, muito pelo contrário, estamos cada vez mais motivadas pela possibilidade de retomar este espaço de encontro e experimentação e, neste momento, estamos em processo de captação de recursos via Lei Municipal de Incentivo buscando também diferentes formas de financiamento que garantam uma estrutura mínima e justa, condizente com a importância e trajetória da *Mostra*. Infelizmente ainda nos encontramos à

Homem Piano

mercê dos formatos de financiamento praticados não só em Curitiba, mas em todo o território brasileiro, os quais estão voltados aos interesses do marketing e do mercado publicitário, criando fortes barreiras para iniciativas culturais contundentes, onde os objetivos são as ações e seus desdobramentos para a cidade e não as práticas rentáveis aos patrocinadores.

Dois outros projetos muito amados por todos nós é o *CiaSenhas Aciona!* e *Gilda Convida*. A segunda edição do *Gilda Convida* foi realizada em fevereiro de 2015 na sede da companhia de forma totalmente independente. Apesar de termos sido aprovados em um edital municipal para a realização do projeto, fomos desclassificadas por motivos burocráticos e arbitrários, mas, mesmo assim, conseguimos mobilizar muitos artistas e realizamos o projeto *Gilda convida Maria Bueno*, uma ação artística, política e histórica com teatro, shows musicais, poesia, performances e cinema que integrou a sede e a Rua São Francisco. Esta ação artística produziu ecos em outros artistas e suas reverberações ocuparam novamente a rua em abril de 2015.

O *CiaSenhas Aciona!* é um projeto que se pretende portal aberto cujo objetivo fundamental é instaurar alternativas para responder demandas da arte. Quer sejam aquelas surgidas da necessidade de criar espaços de discussão sobre assuntos específicos quer sejam espaços de experimentações da arte. Neste momento estamos planejando mais uma edição, agora pensando em intercâmbio entre artistas, mostra de repertório, oficinas e encontros criativos.

A CiaSenhas é um coletivo que integra nove artistas criadores além de parceiros de longa data, importantíssimos em todas as ações da companhia. Para além de nossas investigações e criações artísticas, estamos constantemente em diálogo com a cidade, com os artistas e a comunidade, numa via de mão dupla buscando construir e contribuir para o fortalecimento de nossa identidade cultural e artística através do engajamento em ações de mobilizações políticas para a arte e a cultura, criação de espaço para discussão e encontros poéticos e políticos entre artistas e público e a constante reavaliação daquilo que colocamos e provocamos no mundo.

A CiaSenhas é Anne Celli, Ary Giordani, Ciliane Vendruscolo, Cinthia Kunifas, Greice Barros, Luiz Bertazzo, Marcia Moraes, Rafael di Lari e Sueli Araujo. E os colaboradores: Adriana Alegria, Amabilis de Jesus, Edran Mariano, Elenize Dezgeniski, Fernando de Proença, Mariana Freitas, Paulo Vinícius, Wagner Corrêa e tantos outros parceiros que vamos fazendo nesta caminhada.

***Artigo escrito pela **CiaSenhas** a partir de perguntas elaboradas pela jornalista e produtora cultural **Rachel Coelho** (Maringá / PR)

Obscura Fuga

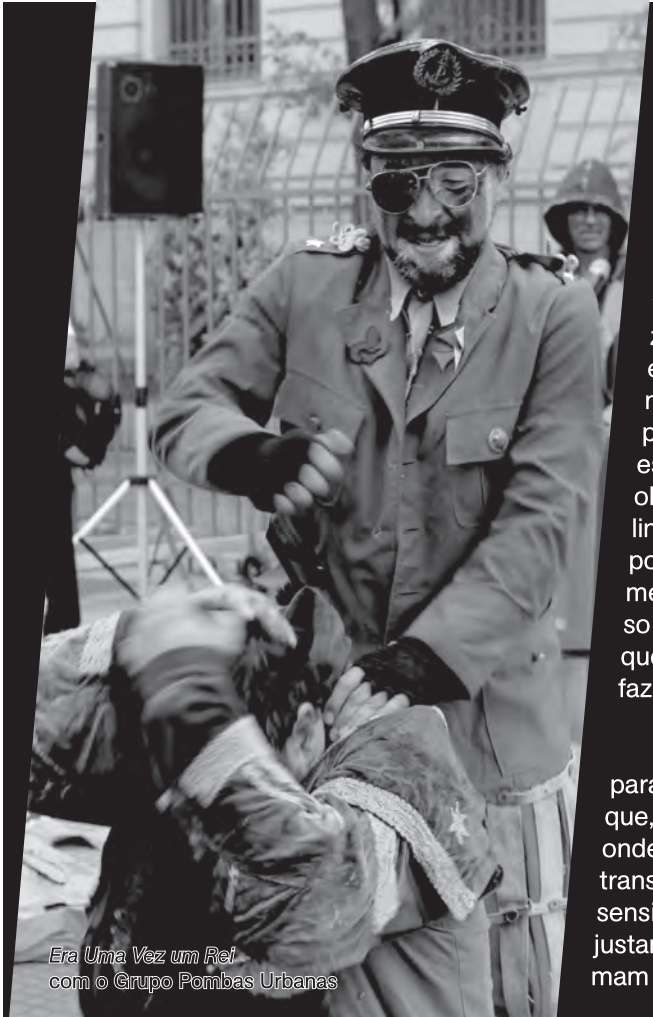
Grupo Galpão em Romeu e Julieta

O TEATRO DE RUA NO BRASIL:
À MARGEM E AVANTE

Keter Velho*

Ao estudar os resultados das pesquisas referentes à história do teatro de rua no Brasil - que por sinal são poucas - nos deparamos frequentemente com a afirmação de que a produção deste tipo de linguagem cênica tem ocupado destaque dentro do panorama teatral. No entanto, sabe-se que o seu grau de relevância é ínfimo se tomarmo-lo em comparação ao tradicional teatro de sala, cuja estreita relação histórica com os interesses elitistas acabou por submeter o teatro de rua a um lugar à margem da produção teatral.

O teatro de rua realizado no Brasil vem de forma dialética, justamente para romper esses laços citados acima. Cujo os quais, surgiram ainda no Brasil Colônia do século XVIII, onde toda produção teatral estava voltada a atender as necessidades do estrato superior da sociedade, sejam as necessidades de entretenimento, sejam de doutrinação. Neste caso, tanto as Casas de Teatro, estimuladas por Marquês de Pombal,

Grupo Tá na Rua
em apresentação no Rio de Janeiro

Era Uma Vez um Rei
com o Grupo Pombas Urbanas

estavam destinadas a manter e transmitir a afirmação dos valores da monarquia e da burguesia recente, quanto as manifestações teatrais que, aconteciam na rua através dos autos, estavam para defender os valores católicos.

Essas manifestações populares e religiosas foram no Brasil Colônia, o que se pode chamar aprioristicamente, de “teatro de rua”, se definirmos como verdadeiro o conceito de Patrice Pavis (1996) que o simplifica tão somente a um teatro que é produzido em locais externos às construções tradicionais, e que muito embora tenha se confundido com o teatro político do Agit Prop nos anos vinte e trinta na Alemanha e União Soviética, acabou por assumir de forma geral uma postura menos política e mais estética nas décadas seguintes. Entretanto, para cumprir aqui o objetivo de aclarar o papel fundamental que desempenhou esta linguagem cênica na construção e difusão da discussão social e política no país, romperemos com este conceito. E para conduzir melhor esta reflexão, tomaremos o questionamento feito por Narciso Telles (2008) em seu estudo sobre pedagogia e teatro de rua: “O que caracteriza o teatro de rua e qual a relação que esse modo do fazer teatral tem com o espaço urbano?”

O espaço físico que caracteriza o teatro de rua, tal como é para Patrice Pavis, é mais um elemento constitutivo deste teatro que, sobretudo, vê e toma a rua como um espaço simbólico. Espaço onde reside a possibilidade de investida em uma mudança, de uma transformação social. Que irrompe a linha do cotidiano e modifica a sensibilidade e os laços de comunicação entre as pessoas, porque é justamente na rua que, apesar de todas as suas diferenças, elas formam um tudo coeso. Como afirma Schechner:

> A determinação do que seja uma teatralidade do espaço urbano, ou a adequação de um lugar para a alocação de uma cena de teatro, se apresenta, desta forma, como um processo de descoberta da vocação de lugares, de modo que, ao se relacionar com seus usuários, potencializem e ampliem sua condição existencial, a experiência humana como descoberta das invisibilidades, como potencialização radical da atividade simbólica. (SCHECHNER apud TELLES, 2008, p.14)

A partir dessas ressalvas, se considerarmos que esta modalidade do fazer teatral tem no seu âmago o diálogo com o ambiente como uma função social, tem-se outra definição deste teatro. Para André Carreira (2007), ele só se dá como tal a partir dos anos 60 no Brasil de forma ainda incipiente, mas se fortalece e cresce no final da ditadura civil militar e se estabelece com caráter explicitamente político militante. Um teatro que surge do “assalto à silhueta urbana” (CARREIRA, 2001) mexe com as relações sociais que nascem desse espaço geográfico específico, que é a rua, e que é percebido antes de tudo, como uma prática artística que se contrapõe aos discursos totalitários.

“Espaço onde reside a possibilidade de investida em uma mudança, de uma transformação social.”

Ou seja, a rua enquanto espaço em comum das pessoas, passou a ser meio de intervenção ou ainda “atuação”, artística e política, mais fortemente a partir dos anos 60. Na medida em que o acirramento do capitalismo juntamente com o cerceamento político que culminou na ditadura civil militar, possibilitaram o surgimento dialético da contradição. Tal qual aconteceu na Europa, onde as primeiras campanhas de popularização do teatro emergiram no centro do capitalismo, a partir da relação do proletariado com o teatro, através dos espetáculos de agitação e propaganda (Agit Prop). Recurso utilizado para se dirigir à ampla massa de analfabetos que compunham a população através de apresentações breves e simples, com uma pontuada preocupação em explicar os acontecimentos cotidianos, contextualizando-os no marco da luta de classes, segundo os princípios do marxismo (CARREIRA , 2007).

Se o Teatro de Rua é antítese ao capitalismo, assim o é não somente quando se faz no seu discurso contrário ao sistema vigente, mas também porque a própria utiliza-

ção do espaço público em si é transgressora. Porque o simples fato de fazer teatro na rua é um ato político. Em consonância com este pensamento, é mister lembrar que o teatro de rua nasce justamente da vontade dos artistas de teatro de irem ao encontro do público que não possui possibilidade de acesso às salas, ou que está vinculado ao movimento político (TELLES, p.12). Para Telles o artista que toma a cidade como objeto (espaço de trabalho) criação, se por um lado tenta expor a forma de vida em seu aspecto imaginário, de outro, busca reconquistar a coesão social por sua intervenção artística. Tarefa árdua, já que como explica o próprio Telles, "a cidade contemporânea regida pelo capitalismo perde a noção de pertencimento", pois no seu cotidiano deixa de ser um lugar de encontro das pessoas. Pois justamente o potencial da arte feita na rua, está precisamente em "provocar novos sentidos, gerar motivações, apontar presenças e ausências, por fim, desestabilizar a lógica do espaço" (BIM MAISON in TELLES, 2008, p.16). E ganha maior dimensão, justamente por estar instalado num espaço de vivência cotidiana. Subverte pelo simples fato de que "possibilita a estreiteza da relação com o espectador por não enclausurá-lo numa sala de teatro" (CARREIRA, 2001, p.2).

Se por um lado, o mesmo acirramento do capitalismo foi o que possibilitou o surgimento do teatro de rua como seu contraponto, foi também o que impossibilitou que surgisse antes, visto que consigo, acarretou a bipolarização global e as consequentes ditaduras na América Latina. No Brasil, dentro deste mesmo contexto histórico, não foi diferente. A repressão do aparato estatal dos Anos de Chumbo não permitia a utilização da rua para manifestar-se quando o próprio ato de juntar-se em um pequeno número de pessoas era considerado ameaçador a este mesmo estado. Tanto o é, que alguns grupos de militantes encontraram na luta armada a única forma de combatê-lo. Com o fim do AI-5 e o começo da transição para a democracia, "gradual e lenta" diga-se de passagem, os grupos de artistas politizados, de forma ainda muito precária e arriscada, começaram a colocar seus rostos a vista e suas opiniões em forma de arte. O teatro ia para a rua e se fazia manifestação, e se inscreveria no campo da ação política da cultura popular. Esse mesmo teatro era para além de ousado, pioneiro, visto que não havia para ele modelos, já que se sabe que durante o regime militar, não houve um desenvolvimento das práticas de teatro de rua, pelo contrário, houve uma interrupção do que poderia vir a ser.

Foi essa falta de modelos que motivou, em um primeiro momento, um olhar dirigido aos CPC's da Une que nos anos 1960, antes do golpe e cerceamento político, teve fundamental importância na articulação de jovens artistas, através do movimento estudantil, com os setores populares considerados de base para a transformação social naquele momento histórico do pré-golpe no Brasil. Logo, voltou-se também aos textos de Boal, que foram em muitos casos, tomados como única fonte de informação sobre teatro em espaços abertos. Inclusive, para Carreira estes exponentes foram conduzidos à categoria mítica, e as figuras de Bertolt Brecht e Boal foram transformadas em ícones de um teatro (de rua) que deveria ser popular e, decisivamente político militante (CARREIRA, 2006). O mito é colocado por ele como o elemento gerador de atitudes e mobilização das novas ações concretas na vida social, que neste caso funcionou para esses jovens artistas com o teatro levado a rua. O desejo profundo de abertura de um espaço popular social ficou evidente nas iniciativas grupais

Amir Haddad na Abertura da *Mostra Conexões para Uma Arte Pública* Realizada pelo Ói Nóis Aqui Traveiz em 2015

que surgiram a partir dos anos setenta e oitenta onde houve a contraposição, ou mesmo o embate direto ao modelo político totalitário adotado pelo Estado, criticando-o de forma contundende.

Ora, se o capitalismo foi o vetor deste surgimento, outros fatores ajudaram na sua condução. Enquanto influência externa, cabe lembrar o grupo estadunidense Living Theatre, que por sua vez fora influenciado por experiências dadaístas que promoviam eventos ao ar livre provocando a cultura da sociedade burguesa e questionando a sua concepção de arte por toda Europa e também EUA, no pós migração da Segunda Grande Guerra. Os artistas passaram a realizar experimentos performáticos – os happenings - nos quais erguiam-se as bandeiras dos direitos civis. Este movimento cultural e artístico criou laços com as lutas políticas que iriam eclodir em 1968, sendo que alguns nasceram de dentro delas. Viu-se uma série de espetáculos de rua colocados a serviço das organizações que convocavam a “nova esquerda” por meio de representações em formas de desfiles, cenas curtas e usos de recursos típicos do Agit-Prop, como o uso de carroceria de caminhão como plataforma cênica.

Grupo Pombas Urbanas

O Living Theatre ao percorrer a Europa nos anos 70, abriu a discussão e propôs novos olhares sobre o tradicional teatro de rua feito até então. Instalaram-se ideias renovadoras, em uma Europa que, paradoxalmente vivia no mundo das ideias um pensamento eminentemente político e militante enquanto a práxis teatral não se deixava permear por estas ideias, ao passo em que, na América Latina notava-se uma ausência de projetos estéticos que propusessem maiores reflexões (CARREIRA, 2001). A importância do Living Theatre se fez ainda maior no Brasil quando, em intercâmbio com o grupo Oficina, realizou diversas apresentações pelo país e ministrou oficinas que abrangeram coletivos iniciantes.

O teatro de rua vai tomando uma forma específica, mesmo que diferenciada de grupo para grupo, que justamente por não terem muitas referências anteriores, vão construindo suas linguagens formais ou estéticas próprias. Estas vão se construindo a partir da base primeiramente temática. Pode-se dizer que ainda nos anos setenta, a emergência de levar a reflexão para a rua, tornasse o teatro de rua uma adaptação do discurso teatral às condições físicas da rua. A proposta de transformação e ampliação dos sentidos urbanos foi se construindo a partir das primeiras experiências acumuladas pelos próprios grupos.

> Paulatinamente, impugnados por dados culturais próprios do período histórico, os grupos setentistas incorporaram a ideia de comunhão e assim o espaço da rua passou também a significar o palco de um novo tipo de relação que estava marcado por sentidos ritualísticos, conservando ao mesmo tempo seu caráter político. (CARREIRA, 2001, p.2).

A partir da década de 80, o próprio discurso teatral toma como questionamento este fazer teatral dominante próximo do recurso televisivo. Nisso, os escritos de Boal constituíram o discurso do teatro politizado que se reerguia nas ruas, junto ao aprofundamento da linguagem que se estruturava durante a passagem da ditadura para a democracia. O que permitiu aos grupos o desenvolvimento dos projetos teatrais mais diversificados. Processo esse também lento e desigual. Entretanto, os realizadores do novo teatro de rua

> reivindicaram a utopia de alcançar uma vida comunitária solidária fundada no igualitarismo. Igualdade entendida aqui como o fim da opressão de uma classe social sobre a outra e a constituição de uma sociedade fundada em princípios de justiça (CARREIRA, 2007, p.155).

Mesmo que considerando que cada grupo constitui-se de forma diversa, não podemos deixar de colocar a cultura popular como o referencial estético mais importante, apoiando-se fortemente na cultura regional como ponto de apoio para a recriação de linguagens teatrais inseridas na tradição do espetáculo de rua. A emergência de outro modelo de teatralidade para rua, apontado pelos teatreiros nas manifestações culturais populares, está diretamente pautada na referência das propostas da antropologia teatral de Eugenio Barba, que visitou a América Latina nos ano oitenta. De acordo com Décio de Almeida Prado:

> A aliança entre teatro e povo, era o que todos pretendiam cimentar por motivos e sob formas diferentes, ora em bases poéticas, ora em bases políticas, ora para o bem do teatro, ora para o bem do povo.

> Alguns esperavam encontrar na arte popular, na paraliteratura dos romances de cordel ou no parateatro dos autos pastoris e dos espetáculos de mamulengos, a chave de uma dramaturgia medularmente nacional, que refletisse o Brasil através das suas manifestações mais autênticas e primitivas (PRADO, 2003, p.100).

A cultura popular funcionou e continua funcionando como ponte de contato com o público, se estabelecendo como mote ou meio de reciprocidade entre público e artistas. Ou ainda um próprio veículo de comunicação. Justamente por ser neste território híbrido da rua, onde o encontro das classes sociais pela livre circulação pública se constitui como marca cultural própria, é onde se relaciona a cultura popular com o teatro de rua. Ainda para Carreira:

> De fato, esta aproximação não é somente temática. Pelo contrário, ela se dá no terreno das regras de funcionamento do espetáculo e das modalidades de atenção do público. Isto é, a interferência da audiência tem, nesse caso, uma influência muito grande na constituição do espetacular. Quando falo da audiência (de sua interferência), quer dizer que, por meio das atitudes do público, surge um vetor que representa necessariamente a presença da cultura da rua/popular na cerimônia espetacular. Como o fazer espetacular não pode desconhecer a força do público na articulação de sentidos do espetáculo, o resultante do teatro de rua terá sempre o elemento popular no seu bojo, ainda quando não o tenha – conscientemente – na sua temática. Poderíamos dizer que o popular estaria sempre relacionado com o teatro de rua na sua existência como cerimonia social, como acontecimento (CARREIRA, 2001, p.4).

Dentro da perspectiva desse Teatro de Rua que se apropria, se utiliza e até mesmo vira cultura popular por si só, Fernando Peixoto ressalta as caraterísticas próprias de cada grupo. Dentre os quais destacam-se: o Teatro Livre da Bahia que desenvolveu desde os anos 1970 uma dramaturgia específica para a literatura de cordel, intimamente vinculada às tradições do povo nordestino, enfocando a cultura brasileira num período em que diversos autores foram exilados ou tiveram seus textos cortados ou até vetados. Exerceu influência na criação do grupo Imbuaça de Sergipe, de 1977, que segue sua linha. O grupo Tá Na Rua do Rio de Janeiro, que iniciou seus trabalhos em 1980, ousou discutir e refletir sobre a relação “teatro e poder, ideologia e arte” utilizando-se da linguagem do carnaval e do futebol para aproximar-se do povo ao passo que o Ói Nóis Aqui Traveiz, de 1978 em Porto Alegre, teve sua proposta marcada no entendimento do teatro como arte capaz de contribuir para a transformação social, aproxima-se da proposta do Teatro Épico. Nasce do desejo de participar totalmente dos acontecimentos sociopolíticos da época. Inclusive teve, inicialmente, o seu trabalho centrado na criação de esquetes e intervenções de rua presentes nas passeatas e manifestações políticas. Merecem destaque ainda os grupos Galpão de Belo Horizonte em 1982, Alegria Alegria de Natal em 1984, Fora do Sério de Ribeirão Preto em 1988. No final dos anos de 1990 surge o grupo carioca Teatro de Anônimo com a inserção de números circenses.

“Nasce do desejo de participar totalmente dos acontecimentos sociopolíticos da época.”

Esses vão se tornar a vanguarda de uma gama que só se multiplica a partir de então. Ao ponto de fazer confundirem-se o Movimento de Teatro de Rua e o Movimento do Teatro de Grupo. O que se verifica como fato, se analisarmos as mobilizações e articulações que surgem entre os grupos para discutir e exigir políticas públicas para o teatro em âmbito federal. Nesse sentido ressalta-se o Redemoinho – Movimento Brasileiro de Teatro de Grupo.

O Redemoinho – movimento brasileiro de associação de grupos que mantêm ou disputam espaços de criação, compartilhamento e pesquisa teatral - se dá como rede dos coletivos em 2004 e logo em 2006 se assume como Movimento Político, e como tal abrangeu cerca de 70 grupos de 11 Estados. Para além de prioritariamente propor que o Estado retomasse suas responsabilidades na formulação e execução de políticas realmente públicas para a cultura, criticando profundamente a Lei Rouanet. Lutaram pelo direito de realizar um teatro não vinculado às leis de mercado impostas pela conjuntura histórica,

Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz
Caliban - A Tempestade de Auguto Boal

pelo reconhecimento do Estado ao direito à cultura, entendida como exercício crítico da cidadania. No documento redigido coletivamente expressam o seguinte:

> Nosso compromisso ético é com a função social da arte(...) Pela criação de condições sociais, políticas e econômicas para a construção de um país que alimente a utopia de uma sociedade na qual a arte e a cultura sejam compreendidas como afirmação da vida e direito universal(...) Nossas experiências de pesquisa, criação e compartilhamento de processos teatrais necessitam de espaços autônomos nos quais os grupos possam melhor desempenhar a sua função social de prover o imaginário de bens simbólicos que forneçam a construção da cidadania e a criação de uma democracia de fato no Brasil (GUINSBURG, FARIA, e LIMA, 2009, p. 309-313).

Em suma, este movimento que se forma já nos anos 2000, mas que é encabeçado por estes grupos que surgem na década de setenta e oitenta, tais como Ói Nóis Aqui Traveiz, Galpão e Tá Na Rua, além de outros mais antigos e que não necessariamente são de rua, mas que exercem ou exerceram um papel político importante e que também foram ativos do regime repressor, como Arena e Oficina, deixa evidente, através dessas linhas, a ligação do seu fazer teatral com o seu papel social.

O Redemoinho como pioneiro no Movimento, certamente influenciou outros como a Rede Brasileira de Teatro de Rua – RBTR, criada em 2007. Que debate as mesmas demandas do Redemoinho, mas que, exclusivamente, inclui na sua rede somente grupos e artistas autônomos que realizam ou pensam o fazer teatral de rua. Essa Rede resiste ainda nos dias de hoje tanto como espaço físico como espaço virtual.

O envolvimento que mantém o Teatro de Rua até hoje diretamente com a política no Brasil, exigindo ao Estado a criação de políticas públicas reais para a cultura por entendê-la como vetor de direito do povo e agente transformador, vem como tradição deste teatro de caráter político, crítico e embativo.

Caráter esse que define o Teatro de Rua como um conceito em si. Onde o que o caracteriza é sua atuação artística-política, que toma a rua como espaço sobretudo simbólico, utilizando-o enquanto ambiente cênico para a reflexão e condução de possíveis e necessárias transformações sociais.

Quando a gama de novas propostas teatrais para a rua se torna a cada dia imensamente maior em número, ressaltamos que é esta ética, forjada em um determinado contexto histórico, que aponta claramente ainda hoje a linha que diverge o que aqui denominamos "teatro de rua" de todo o teatro que é simplesmente passível de ser apresentado na rua. Um teatro em que o político não deu lugar a estética, mas tornou a própria estética uma ação política.

Imbuaça - Teatro chamado Cordel

***Keter Velho**
é atuadora do Ói Nóis Aqui Traveiz e historiadora.

Referências Bibliográficas

CARREIRA, André. **Teatro de rua versus teatro na rua**. Fit Revista, Belo Horizonte MG, v. 1, n.1, p. 16-16, 1995.

_________ **Teatro de rua como apropriação da silhueta urbana: hibridismo e jogo no espaço urbano.** Trans/Form/Ação, São Paulo, v. 24, n.1, p. 143-152, 2001.

_________ **Teatro de Rua: Mito e Criação no Brasil**. Revista Nupeart,v.4, n.4, set. 2006.

_________ **Teatro de Rua: uma paixão no asfalto**. São Paulo: Hucitec, 2007.

GUINSBURG, J., FARIA, João Roberto e LIMA, Mariângela Alves de (Coord.). **Dicionário do teatro brasileiro: temas, formas e conceitos**. 2. ed. rev. e ampl. São Paulo: Perspectiva: Edições SESC SP, 2009.

OLIVEIRA, Jessé. **Memória do Teatro de Rua em Porto Alegre**. Porto Alegre: Ed.Ueba/Impressão Lorigraf, 2010.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. 2ª Ed. São Paulo: Perspectiva, 1999

PRADO, Décio de Almeida. **O Teatro Brasileiro Moderno**. São Paulo: Perspectiva, 1988.

TELLES, Narciso. **Pedagogia do Teatro e o Teatro de Rua**. Porto Alegre: Mediação, 2008.

TRINDADE, Jussara ; TURLE, Licko. **Momentos do Teatro de Rua no Brasil: um breve olhar histórico**. Ometeca (Corrales, N.M.) v. XIX-XX, p. 100-117, 2014.

VIUDAS (Ariel Dorfman) e VIÚVAS (Ói Nóis Aqui Traveiz)

ENTRE TEXTOS E IMAGENS

Ligia Gomes Perini *

Viúvas - Performance Sobre a Ausência na Fortaleza da Barra em Santos - SP

O objetivo deste artigo é propor algumas considerações acerca da obra *Viudas* (1987) do argentino/chileno Ariel Dorfman e da sua apropriação para a cena em 2011 através do espetáculo *Viúvas – Performance sobre a Ausência* encenado pelo grupo gaúcho Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz. Para tanto, foram selecionadas e investigadas algumas fontes de pesquisa, como textos teatrais, depoimentos, materiais de divulgação de espetáculo e depoimentos – que serão entrecruzadas com reflexões teóricas de autores como Chartier[1] e Pomian[2].

Viudas[3] foi um texto, no formato de novela, escrito por Ariel Dorfman e publicado pela primeira vez em 1981. Em linhas gerais, a história de *Viudas* se passa em um pequeno povoado chamado Camacho, que fica às margens de um rio onde mulheres lavam roupas. Todos os homens do povoado estão desaparecidos, com exceção de uma criança e de um adolescente, Alexis, neto de Sophia, a protagonista. Um dia, ao estarem na margem do rio, as mulheres veem um cadáver. Embora não fosse possível reconhecer seu rosto, Sophia acredita ser de seu pai. A partir daí a história mostra a luta de Sophia para conseguir autorização do tenente da cidade para enterrar seu pai enquanto, com o passar dos dias, outros corpos vão aparecendo e sendo reconhecidos pelas mulheres como de seus familiares. Sophia, que luta contra a ignorância e arbitrariedade, encoraja as outras mulheres a lutarem pelos corpos de seus entes

[1] CHARTIER, R. Cardenio entre Cervantes e Shakespeare: história de uma peça perdida. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012 e CHARTIER, R. Escutar os mortos com os olhos. Disponível em http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40142010000200002&lng=pt&nrm=iso&tlng=pt Acesso em 12 jan. 2014.

[2] POMIAN, K. Do monopólio da escrita ao repertório ilimitado das fontes: um século de mutações da história. **Acervo.** Rio de Janeiro, v. 25, n. 1, jan.-jun., 2012, pp. 15-34. Disponível em <http://www.revistaacervo.an.gov.br/seer/index.php/info/article/view/564/436>. Acesso em 08 nov. 2014.

[3] DORFMAN, A. **Viudas:** (novela). México: Siglo XXI Editores, 1981.

e, consequentemente, recebe uma ameaça do capitão: se ela não parasse de influenciar o povoado, seu neto também desapareceria para sempre.

A história em questão tem relação direta com a trajetória de vida e profissional de Ariel Dorfman e com o momento em que ele estava vivendo. Vladimiro Ariel Dorfman nasceu em 6 de maio de 1942 na Argentina. Em 1954 foi morar no Chile, onde viveu até o golpe de 1973. Quando do golpe, Dorfman era assessor cultural de Fernando Flores, secretário geral do governo de Allende e logo em seguida foi para o exílio, passando por França, Holanda e Estados Unidos, onde vive até hoje. Considerado um dos maiores intelectuais contemporâneos da América Latina, Dorfman carregou o Chile consigo através de diversas obras literárias de conteúdos relativos à realidade do país que viveu sob ditadura por 17 anos. Em relação aos desaparecidos políticos, tema de *Viudas*, Dorfman escreveu:

> [...] las desapariciones terminaran mandando un mensaje paralelo al país mismo: nosotros somos los dioses y señores no sólo de la vida sino de la muerte mima y no sólo vamos a escarmentar los rebeldes sino también a condenar a quienes los sobreviven, condenarlos a un duelo interminable […] la desaparición de […] prisioneros [es] como un secuestro perpetuo […] un crimen que no ha dejado de suceder (DORFMAN, 2002, p. 142).

“Dorfman, portanto, imprimiu em Viudas seus pensamentos e anseios que carrega consigo desde o seu exílio.”

Dorfman, portanto, imprimiu em *Viudas* seus pensamentos e anseios, que carrega consigo desde o seu exílio. Considerando os desaparecimentos como um “secuestro perpetuo”, através desse texto exprimiu a luta de familiares de mortos e desaparecidos para terem o direito de saber o que aconteceu com seus entes e receberem seus restos mortais.

Entretanto, para que a novela pudesse ser publicada por uma editora chilena, a primeira para a qual Dorfman submeteu o texto, era necessário que a história não fizesse referência direta à situação política do país que, desde 11 de setembro de 1973, encontrava-se num regime de ditadura militar sob o comando do general Augusto Pinochet. Para tanto, o autor a situou na Grécia, em algum período indefinido do século XX. E atribuiu a autoria a Eric Lohmann, um dinamarquês perseguido pelo nazismo em 1942. Porém, ao entregar a versão para a editora, a mesma não quis publicar a novela, por considerar que o texto apontava de forma evidente a realidade da ditadura chilena.

Nesse momento, ainda que não fizesse mais sentido dar a entender que a obra era de Lohmann, Dorfman – que

> vendo-me forçado a escolher cada palavra com cuidado, forçando-me a testemunhar uma experiência tão traumática a uma distância quase alegórica, forçando a explorar uma linguagem que leitores e críticos não identificariam como sua (DORFMAN, 1987, p. 8-9),

percebeu que também se aproximava de uma história menos local e mais universal. Dessa forma, Dorfman quis manter o universal da obra, uma vez que na América Latina, desde 1964 até o final da década de 1970, houve golpes de Estado que culminaram em ditaduras que se valeram do arbítrio e da violência, sobretudo contra os chamados “inimigos internos” do regime, associados aos comunistas. Chile, Brasil, Argentina e Uruguai são países que viveram situações e dilemas parecidos, por isso, Dorfman acreditou que a peça não deveria ser considerada circunscrita apenas no Chile (ainda que haja referências diretas ao país, como os corpos que eram jogados em um rio).[4]

Cena de Viúvas - Performance Sobre a Ausência

[4] Alusão à ditadura chilena, período em que os corpos de perseguidos políticos eram atirados no rio Mapocho, que corta Santiago do Chile de leste a oeste por 30 km.

A partir daí, *Viudas* foi editada, além do México, na Argentina, no Uruguai e no Chile. Foi traduzida para o inglês, dinamarquês, holandês, sueco, hebraico, alemão, francês e japonês. Também serviu como inspiração para uma ópera de Juan Orrego-Salas, em 1990, um filme e diversos espetáculos teatrais.

Em 1991, Dorfman decidiu teatralizar a obra[5] com a colaboração do dramaturgo americano Tony Kushner. Foram realizadas algumas mudanças em relação à obra de 1981, como de ambientação: substituiu-se a Grécia por "um indeterminado país latino-americano". O autor justificou esta escolha:

> Como se puede apreciar, el pueblo en el que se desarrolla la historia, aun teniendo nombre, es un lugar que podría pertenecer a cualquier país hispanoamericano. Si la falta de una concreta localización por una parte depende como ya se ha dicho, de la voluntad de universalizar la historia, por otra parte también tiene como objetivo crear un espacio mítico adecuado a una narración épica (CUSATO, 2013).

Considero que a historicidade do texto de Dorfman serve como uma representação para entender aqueles anos e também para pensar sobre o momento atual, ou seja, ela não está presa no passado, já que cada época lhe atribui um novo significado. Tanto é verdade que, ainda hoje (e sobretudo hoje), na América Latina, a luta pelo direito à memória e à verdade se faz presente. Suzana Lisboa, representante da Comissão de Familiares dos Mortos e Desaparecidos esclarece:

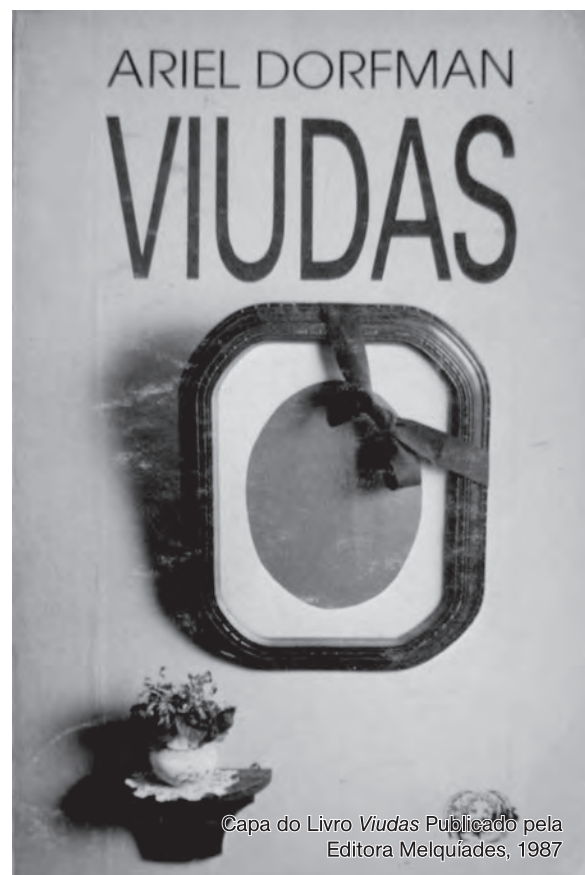
> nossa luta é para que o Estado brasileiro esclareça as circunstâncias das mortes dos desaparecidos políticos, onde e como morreram, entregue os restos mortais aos familiares e pela punição dos responsáveis pelas mortes e torturas durante a ditadura.[6]

Se ainda há um silêncio ou, como quer Enrique Padrós, um "esquecimento organizado" (PADRÓS, 2009, p. 37), em diversas esferas da sociedade latino-americana acerca dos anos de ditaduras, por outro lado existem produções cotidianas de outras memórias e histórias sobre o período. Especificamente no âmbito teatral, alguns grupos têm se empenhado em teatralizar memórias do período[7].

Esse é o caso do grupo gaúcho Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz que, em 2011, se apropriou do texto de Dorfman com a intenção de construir um espetáculo sobre os perseguidos políticos pela ditadura militar brasileira. Este não foi o primeiro encontro da Tribo com Dorfman. Em 1997 o grupo encenou *A Morte e a Donzela*, premiada com o Prêmio Açorianos de melhor cenografia e iluminação. A peça tem como temática a violência institucionalizada pelas ditaduras militares que se utilizaram da tortura como forma de repressão.

No ano de 2004, por conta do V Fórum Social Mundial, realizado em Porto Alegre, alguns atores do Ói Nóis encontraram com Ariel Dorfman e, durante a conversa, contaram que haviam encenado *A Morte e a Donzela*. Na ocasião, Dorfman entregou ao grupo uma edição de *Viudas*, sugerindo que um dia criassem um espetáculo baseado no texto.

A edição em questão é a de 1987, a primeira edição chilena.

A capa da publicação traz, de maneira centralizada, o que seria um porta-retrato de parede.

Capa do Livro *Viudas* Publicado pela Editora Melquíades, 1987

[5] DORFMAN, A. **Viudas**. Buenos Aires: Alfaguara, 1998.

[6] Entrevista de Suzana Lisboa concedida a Pedro Luiz Maia em 01 dez. 2010. Disponível em <http://arlesophia.com.br/2010/01/verdade-e-justica--japrajaula-desarquiveja/>. Acesso em 16 set. 2013. Importa destacar que no Brasil, a Lei de Anistia – Lei Nº 6.683, de 28 de agosto de 1979 – impede alguns agentes da ditadura que praticaram crimes sejam julgados e punidos.

[7] 'Considerando a produção recente do teatro político da América Latina, destaco: *Dar não dói, o que dói é resistir* (2004) do Tá na Rua, *O Amargo Santo da Purificação* (2008) do Ói Nóis Aqui Traveis (RS), *Orfeu Mestiço* (2011) do Núcleo Bartolomeu (SP), Ópera dos Vivos (2011) da Cia. do Latão (SP), *Viúvas – Performance sobre a Ausência* (2011) do Ói Nóis Aqui Traveiz. No Chile: *Soy Tumba* (2009) de Claudia di Girolémo e *Villa + Discurso* (2011) de Guillermo Calderón, ambos de Santiago do Chile.

Contudo, o lugar destinado à fotografia está vazio. A moldura está envolta, em parte, por uma fita com um laço de cor preta, o que sugere luto. Também consta na capa o nome da editora – Melquíades – e o nome da obra e do autor, o que informa que, nesta edição, a obra já era assinada por Dorfman. Essa edição ficou guardada por alguns anos, até que em 2010, alguns atores a resgataram e deram início ao processo de montagem do espetáculo.

Importa lembrar que,

Em cena as Atuadoras Tânia Farias e Marta Haas

> O Ói Nóis Aqui Traveiz surge, começa a ser gestado, no final de [19]77, que é um ano de muita ebulição social, com a volta das grandes manifestações pelas liberdades democráticas, pela anistia aos exilados e presos políticos. Então é nesse fervor do momento que alguns jovens artistas, dentre eles estudantes de teatro, se uniram com a ideia de fazer um teatro que estivesse ligado a tudo o que estava acontecendo no país. Na época, acreditava-se que o teatro estava apático, que o teatro não estava respondendo ao momento social que vivia. Essa é a origem do Ói Nóis Aqui Traveiz, uma vontade de fazer um teatro que fizesse uma reflexão crítica da sociedade em que a gente vivia, mas também trazendo elementos inovadores na sua forma[8].

Nessa perspectiva, é um teatro que visa à reflexão; trata-se de uma desconstrução e reconstrução crítica do mundo em que se vive, das histórias e das memórias compartilhadas socialmente. Desde a primeira encenação, o grupo toca em problemas existentes na sociedade. *A Divina Proporção*, escrita por Júlio Zanotta e dirigida por Paulo Flores, com estreia em 31 de março de 1978, tinha como pano de fundo o problema habitacional. No mesmo dia, o grupo encenou também *A felicidade não esperneia, Patati Patatá*, que mostrava a desumanização da medicina. Também destacam-se na trajetória da Tribo: *Fim de Partida*, de Samuel Beckett, encenada em 1986 e vencedora do Prêmio Açorianos nas categorias de melhor ator, atriz especial, ator coadjuvante, cenografia e figurino; *Aos que virão depois de nós – Kassandra in process*, de 2003, vencedora do Prêmio Açorianos de melhor espetáculo, melhor produção, melhor trilha sonora e melhor atriz coadjuvante; em 2008, ao completar 30 anos de atuação, o grupo estreou o espetáculo de rua *O Amargo Santo da Purificação*, criação coletiva sobre a vida do guerrilheiro Carlos Marighella.

"...é um teatro que visa a reflexão, trata-se de uma desconstrução e reconstrução crítica de mundo..."

Ao longo de mais de três décadas de existência, o Ói Nóis realizou 31 espetáculos entre montagens de rua e em espaços cênicos não-convencionais de teatro, o que é, em sentido adicional, convergente com uma proposta sociopolítica adotada pela Tribo. Esta escolha de espaço tem também uma relação direta com o público a se atingir, não sendo somente aquele que pode e frequenta as tradicionais salas de espetáculo, que não permite uma ampla relação entre atores e espectadores. A proposta do Ói Nóis é, portanto, distanciar-se desses limitantes espaços fechados.

[8] Paulo Flores em entrevista para o Programa 30 anos do Ói Nóis Aqui Traveiz. TVE Repórter, sem data e demais indicações (Acervo pessoal).

É com essa proposta de desenvolvimento de um teatro realizado em espaços abertos e em comunicação direta entre atores e público que, para a Tribo, é a essência do teatro, que se desenvolveu o seu Teatro de Vivência, isto é, a possibilidade do espectador compartilhar a cena com os atores. Nesse ínterim, em 20 de janeiro de 2011, o grupo estreou *Viúvas – Performance sobre a Ausência*[9]. Como já foi mencionado, a narrativa é sobre mulheres que tiveram seus maridos, pais, filhos e irmãos assassinados e atirados às águas, conforme alusão à ditadura chilena por Dorfman. Como toda obra de arte é uma construção, há um caminho entre a proposta original e a sua materialização através do teatro. Em *Viúvas*, o Ói Nóis desconstruiu o texto de Dorfman reunindo alguns temas para o seu espetáculo: Sophia, a viúva que contempla o rio é quem conduz a dor, a revolta e o choro; o exército de executivos que querem fazer do lugar uma indústria de fertilizantes; o *flashback* que retrata o romance de Sophia e seu marido e como a comunidade era feliz e festeira antes dos desaparecimentos e, o próprio local escolhido para as apresentações: a Ilha do Presídio, um local marcado pelas memórias do cárcere político[10].

O Teatro de Vivência foi levado ao ápice em *Viúvas*: para que os interessados pudessem assistir ao espetáculo, era necessária a retirada de uma senha, a partir das 17 horas, na Usina do Gasômetro, uma vez que, por noite, apenas 40 pessoas poderiam participar. No início da noite essas pessoas eram transportadas por uma embarcação locada pela Tribo até a Ilha do Presídio. Durante esta viagem, de aproximadamente 30 minutos, o espetáculo já começava: um ator que já se encontrava em meio aos espectadores e misturado a eles, a poucos metros da Ilha começa a interpretar um escritor no exílio, fato que remete à biografia de Dorfman:

> Quando eu estava exilado, eu não conseguia dormir a noite, eu ficava esperando que todos esses sons estranhos, desse país estranho, estrangeiro, que habitava, eu ficava esperando que cada som, que cada som desaparecesse. Eu ficava esperando que as crianças no apartamento ao lado fossem para a cama, para que suas vozes não me lembrassem que não eram as minhas crianças lá do outro lado da parede. Para eu não ter que lembrar que as minhas crianças não estavam comigo. Ficava esperando que seus pais, e todos os outros pais e mães da vizinhança deixassem de discutir nessa língua que eu ainda não entendia. Quando alguém está longe de sua pátria e não pode conciliar o sono e até os cachorros não latem da mesma forma, foi então que eu pensei: "Minha pátria? Importa tanto? De verdade, eu tenho que nomeá-la?" Entre os tristes países que vemos pela televisão e tantos, tantos que não vemos nunca, todos, todos os lugares, aonde poucos homens decidem a vida ou a morte do resto dos

Cenas de *Viúvas - Performance Sobre a Ausência* na Fortaleza da Barra de Santos - SP

[9] Ficha técnica:

Encenação coletiva da Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz a partir do texto de Ariel Dorfman.

Roteiro, iluminação, figurino e adereços: criação coletiva.

Produção: Terreira da Tribo Produções Artísticas.

Elenco: Paulo Flores, Tânia Farias, Clélio Cardoso, Renan Leandro, Edgar Alves, Marta Haas, Paula Carvalho, Eugênio Barboza, Roberto Corbo, Sandra Steil, Anelise Vargas, Jorge Gil, Caroline Vetori, Karina Sieben, Raquel Zepka, Eduardo Cardoso, Cléber Vinícius, Paola Mallmann, Camila Alfonso, Alessandro Muller, Alex Pantera, Aline Ferraz, Leticia Virtuoso e Geison Burgedurf.

Operação de luz: Charles Brito.

Costureira: Heloísa Cônsul.

Estreia: 20/01/2011.

Local: Ilha do Presídio.

[10] A Ilha das Pedras Brancas, chamada também de Ilha do Presídio, fica no rio Guaíba, a 2.5 km de Porto Alegre. Trata-se de uma área de aproximadamente 4,5 mil m2. Sua ocupação teve início em 1857, quando foi construída a Quarta Casa de Pólvora pelo Exército Imperial. Em 1930, a ilha foi abandonada pelos militares. Em 1956 foi transformada em presídio. Com a ditadura de 1964, a ilha começou a receber os presos políticos até ser desativada, em 1983, quando o governador Jair Soares ordenou o fechamento da prisão. Nesse momento, a administração da ilha passou da Secretaria de Segurança para a Secretaria de Turismo. Em 2006, o município de Guaíba obteve autorização para o uso da ilha, porém ela se mantém inutilizada. Sobre a Ilha do Presídio ver BERGER, C. e MAROCCO, B. (orgs.). Ilha do Presídio, uma reportagem de ideias. Porto Alegre: Editora Livretos, 2008. Ver também <http://ilhapedrasbrancasguaiba.blogspot.com.br/>. Acesso em 16 set. 2013.

habitantes, “tenho mesmo que nomear este país?”. Ele é como este lugar, é exatamente como este lugar, aonde o rio flui e uma mulher espera. Eu não acho necessário contar-lhes como se chama o meu país[11].

Ao desembarcar, a primeira cena que o público visualiza é de Sophia, protagonizada por Tânia Farias, sentada em uma pedra, como quem espera por alguém. A partir daí o público é conduzido pelos caminhos e memórias de um passado recente. Ele percorre com os personagens as escadarias que dão acesso ao Presídio, o seu interior com suas celas em que, os presos de outrora agora são representados com mulheres socando pilões (o que poderia ter alusão às torturas), e às ruínas do Presídio. A performance[12], portanto, tem a sua força poética potencializada pelo espaço onde acontece, que auxilia na construção do espetáculo, na medida em que é um local com forte carga histórica ou, como quer Pierre Nora, um “lugar de memória”[13].

Capa da Revista Programa de *Viúvas - Performance Sobre a Ausência 2011*

A utilização deste espaço não-convencional para a encenação pretende estabelecer uma relação entre os sentidos do trabalho sobre o imaginário e a história recente da América Latina e as referências simbólicas, o registro emocional, os elementos de memória e o caráter institucional da Ilha do Presídio[14].

Se na edição com que o grupo teve contato visualiza-se na capa uma ausência representada pelo porta-retrato sem foto e com uma fita preta, no Programa do espetáculo reconstruído pelo Ói Nóis essa ausência aparece através de uma personagem, em primeiro plano e de forma centralizada, carregando uma cadeira nas costas. Tal alusão, inclusive, aparece em várias cenas do espetáculo, sugerindo tanto ausência como um peso que a protagonista carrega por lutar pela busca de esclarecimentos sobre os desaparecidos.

[11] Extraído do DVD Viúvas – Performance sobre a Ausência. (Acervo pessoal).

[12] Utilizo no sentido etimológico da palavra: atuação ou desempenho.

[13] Termo cunhado pelo historiador francês Pierre Nora, para quem os lugares de memórias são construções históricas reveladoras dos processos sociais. Podem ser locais materiais e imateriais onde a memória de uma sociedade está cristalizada, onde grupos se reconhecem, se identificam, compartilham de um sentimento de pertencimento. Ver NORA, P. Entre história e memória: a problemática dos lugares. Revista Projeto História. São Paulo, v. 10, 1993, p. 7-28.

[14] Viúvas - performance sobre a ausência. Programa do espetáculo. (Acervo pessoal).

O caminho entre texto e cena, entre livro e palco, entre os escritos de Dorfman e as performances do Ói Nóis, considerando o universo da apropriação e da criação de sentidos/significados, demanda a atenção para o diálogo da história com outras áreas do conhecimento, como o teatro e as artes e o trabalho com fontes documentais que não são – e aqui especificamente pouco são – escritas.

Em *Do monopólio da escrita ao repertório ilimitado das fontes: um século de mutações da história*, Pomian está interessado em apontar o vínculo entre as transformações pela qual passou a historiografia francesa do final do século XIX e as fontes documentais envolvidas. Assim, o autor mostra a importância de outras disciplinas para a diversificação dos objetos de história e o processo em que o texto escrito deixa de ser fonte exclusiva, a partir da produção e análise de arquivos de história oral e visual.

No âmbito historiográfico, Pomian evoca Marc Bloch e seus estudos sobre geografia histórica e história rural, nos quais tentou incorporar "as paisagens [que] também se constituem, à sua maneira, em documentos" (POMIAN, 2014, p. 19). Daí o seu interesse em "formas de moradia, produção, consumo, relações na comunidade" (POMIAN, 2014, p. 20). É nesse ínterim que, para Pomian, "os historiadores se dão conta de novos objetos de pesquisa: as epidemias, a higiene e a medicina, o amor e a sexualidade, a família, o comportamento frente à reprodução e à morte, às idades, ao corpo, à saúde e às doenças" (POMIAN, 2014, p. 21). O interesse do autor é sustentar que a história, portanto, deixa de ser vista e sistematizada apenas no suporte de escrita, para ser também oral e visual.

Assim como Pomian, o historiador francês Roger Chartier também é teórico importante para pensar nas relações entre literatura e cultura escrita e, particularmente, para os textos de teatro na Europa, do século XVI ao XVIII. O livro *Cardenio entre Cervantes e Shakespeare: história de uma peça perdida* é obra valiosa que me auxilia a pensar a história das apropriações textuais, as formas como foram lidos e mobilizados em diversos contextos culturais e sociais os mesmos textos que já não eram os mesmos, ou seja, pensar a historicidade de *Viudas* e *Viúvas*, seus modos de composição, formas de publicação, circulação, etc.

Na obra em questão, há uma tentativa de Chartier em recuperar, como historiador, um texto de Shakespeare. Para Chartier, a história de Dom Quixote, Cardenio e Double Falshood – de 1605 até os dias de hoje – é exemplar para mostrar a plasticidade que as obras literárias e teatrais têm. O historiador busca investigar a produção, apresentação, desaparecimento e reaparecimento de uma peça que tem provavelmente Shakespeare como um de seus autores: *The History of Cardenio*.

O interesse de Chartier está na primeira adaptação feita pela Companhia de Shakespeare durante o reinado de Jaime I. Era um momento em que Inglaterra e Espanha haviam saído de uma guerra de grande impacto e o teatro inglês passou a depreciar a Espanha.

Para entender a adaptação da história presente em D. Quixote para os palcos ingleses, Chartier estudou outras obras que surgiram na França e na Espanha no mesmo momento. Também observou o caminho que os manuscritos da peça podem ter percorrido desde a encenação em 1613 até a adaptação de 1727, por Theobald – para entender as modificações que o texto original pode ter sofrido. Através da trajetória da peça, Chartier nos mostra como textos importantes se perderam em meio ao mercado nascente das publicações e obras escritas para o teatro e como eram adulterados, adaptados e editados.

No capítulo VI, "Cardenio representado. Inglaterra, 1660-1727", Chartier percorre as traduções; os livretos de colportagem (de venda ambulante); as abreviações (com Cardenio); os fascículos (publicações periódicas, em partes); o teatro, para

Tânia Farias e Keter Velho em cena de *Viúvas - Performance Sobre a Ausência*

Pascal Berten em cena de
Viúvas - Performance Sobre a Ausência

investigar sua questão: onde Theobald teria buscado inspiração para revisar e adaptar a peça de Shakespeare?

A análise começa pelas ilustrações que poderiam ter inspirado os dramaturgos desejosos de adaptar a obra e atrair a imaginação dos leitores, e que aparecem reproduzidas em livros. As primeiras edições de D. Quixote não têm imagens e, por isso, não puderam repercutir na imaginação de Fletcher e Shakespeare, mas Cardenio de 1613, adaptado pela Companhia Devenant nos anos 1660 (que não foi representada), pode estar influenciada por edições de D. Quixote que trazem imagens. As imagens aparecem na primeira edição ilustrada do livro em 1657, impressa em Dordrecht pelo gravurista Jacob Savery. Três gravuras das doze que ilustram a primeira parte se referem à novela de Cardenio.

Neste capítulo, Chartier também percorre, faz uma investigação sobre os livros de venda ambulante, que eram edições resumidas publicadas por livreiros londrinos e distribuídos nos setores mais humildes, com muitas edições e tiragens. Também analisa como algumas das edições mais representativas deste gênero adaptaram a história de Dom Quixote e em que medida aludiam ou ignoravam Cardenio.

Da mesma forma, Chartier percorre o palco inglês através de Thomas d'Urfey e sua peça *The Comical History of Don Quixote*, representada em 1694, para mostrar como o dramaturgo toma liberdade com o texto de Cervantes, dando comicidade a personagens que não existem na história original. D'Urfey joga com os espectadores que se lembram do texto original e se deliciam com as múltiplas variantes introduzidas ali: "Trata da história de Cervantes com uma grande liberdade, confundindo a narrativa, misturando os episódios e acrescentando muito de sua própria invenção" (CHARTIER, 2012, p. 224).

Desse modo, Chartier me inspira a perceber como cada forma de representação se dirige a um público particular, cada uma mobiliza um repertório de experiências, referências e ressignificações.

Quando Dorfman escreveu *Viudas* pela primeira vez, ele o fez no calor do momento, quando a ditadura de Pinochet completava dez anos com milhares de mortos e desaparecidos políticos. Quarenta anos depois, as questões suscitadas em sua obra estão presentes na sociedade contemporânea. O Chile voltou à democracia em 1990. Porém foi uma transição delicada, uma vez que, mesmo não ocupando mais a presidência, Pinochet assumiu o comando das Forças Armadas, podendo intimidar aqueles que tivessem a pretensão de punir as violações dos direitos humanos durante o regime militar. Foi com a eleição de Patrício Aylwin, para presidente, em 1989, que foi nomeada uma comissão para investigar crimes da ditadura, mas o relatório final não identificaria e nem julgaria os culpados. Nesse âmbito, Dorfman reconheceu a importância da comissão, mas não concordou com a impunidade dos assassinos:

> Esta comissão foi, sem dúvida, um importante marco para o processo de cicatrização das feridas profundas do passado. A verdade acerca do terror que se perpetrou contra uma sociedade inteira sempre havia existido para nós de maneira fragmentária e privada. Agora, finalmente, seria reconhecida de maneira pública, estabelecida, impossível de desmentir, como parte da história oficial da nação. Que essa verdade se fizesse comum e se compartilhasse era um passo essencial para que a comunidade resolvesse suas fraturas e superasse as divisões e ódios do passado. O preço dessa estratégia se pagava, todavia, com a impunidade para os assassinos, a falta de justiça para o país e a angústia de centenas de milhares de vítimas, aqueles sobreviventes cuja experiência traumática seria relegada ao esquecimento.[15]

Já o Brasil, no contexto da América Latina, é o país mais atrasado nas investigações e publicizações dos crimes da ditadura, embora nos últimos anos o debate acerca do

15 DORFMAN, A. A morte e a donzela. Programa do espetáculo. (Acervo pessoal).

período tenha aparecido de forma mais contundente, até mesmo pela proximidade dos 50 anos do golpe de 1964, suscitando rememorações. Foi somente em 1995, com a Lei Nº 9.140/95[16], que o Estado brasileiro reconheceu de imediato 136 desaparecidos políticos, mas as circunstâncias das mortes e a localização dos corpos ainda hoje permanecem desconhecidas para a maioria dos familiares[17].

A luta de alguns setores e comissões em prol da verdade e da memória compõe um movimento no qual pretende-se retirar os desaparecidos políticos de uma posição dos esquecidos, de uma exclusão histórica. Assim, ao pensar o texto de Dorfman e o espetáculo do Ói Nóis, acredito serem pertinentes as teses sobre o conceito de história de Walter Benjamin, que ao se referir ao narrador, o aponta como aquele que deve ir na contramão das grandes narrativas, das tradicionais. Ao contrário, ele deve recolher os cacos, aquilo que é ocultado, silenciado pela história oficial. O narrador, para Benjamin, deve ir ao encontro do sentido de rememorar, que é explicado por Jeane Marie Gagnebin:

> Tal rememoração implica uma certa ascese da atividade historiadora que em vez de repetir aquilo de que se lembra, abre-se aos brancos, aos buracos, ao esquecido, ao recalcado, para dizer, com hesitações, solavancos, incompletude, aquilo que ainda não teve direito nem à lembrança nem às palavras. A rememoração também significa uma atenção precisa ao presente, em particular a estas estranhas ressurgências do passado no presente, pois não se trata somente de não esquecer o passado, mas também de agir sobre o presente (GAGNEBIN, 2009, p. 55).

Viúvas - Performance Sobre a Ausência na Fortaleza da Barra em Santos - SP

Em sentido adicional, o Ói Nóis, ao fazer o papel do narrador em Benjamin, ao rememorar um período da história recente do Brasil, toma a história como mestra da vida, isto é, entende a história como algo que precisa ser contado para que jamais seja repetido.

Ariel Dorfman, ao escrever *Viudas*, desempenhou um papel de narrador. Deixou sua obra para seus leitores e para a posteridade. O Ói Nóis, ao entrar em contato com o texto, foi leitor/ouvinte e, ao encená-la, também narrador, para que outros possam ser testemunhas. *Viudas* e *Viúvas* representam uma atitude política do "não esquecer", escolha que ancora a atitude de Dorfman e do Ói Nóis diante da sua época, do seu país e do seu público. Diz a neta de Sophia segurando um bebê ao final da peça:

> Há histórias que pedem a gritos para ser contadas e, se não há palavras ainda para elas, criam-se pele para esperar o momento. O vento as leva, e a fumaça, e o rio, as palavras de cada história encontrarão o caminho até o lugar mais solitário e afastado, sempre que haja alguém que queira escutar[18].

*** Ligia Gomes Perini** é Doutoranda em História pela Universidade Federal de Uberlândia sob orientação da profa. Dra. Kátia Rodrigues Paranhos. Bolsista de Apoio Técnico do CNPq.

[16] "Reconhece como mortos pessoas desaparecidas em razão de participação, ou acusação de participação, em atividades políticas, no período de 2 de setembro de 1961 a 15 de agosto de 1979, e dá outras providências. Disponível em <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/L9140compilada.htm>. Acesso em 18 set. 2013.

[17] Posteriormente, foram reconhecidos os desaparecimentos de mais 40 corpos. Do total de 176 desaparecidos, até 2010 somente quatro haviam sido encontrados. A partir de 2012, com a instituição da Comissão Nacional da Verdade, que analisa fatos relativos ao período, principalmente aqueles relativos à violação dos direitos humanos, juntamente com o trabalho da Comissão de Mortos e Desaparecidos Políticos, as autoridades vêm sendo pressionadas e trabalhos estão sendo feitos na localização e identificação de corpos.

[18] Extraído do DVD Viúvas - Performance sobre a Ausência. (Acervo pessoal).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BERGER, C. e MAROCCO, B. (orgs.). **Ilha do Presídio, uma reportagem de ideias.** Porto Alegre: Editora Livretos, 2008.

CHARTIER, R. **Cardenio entre Cervantes e Shakespeare:** história de uma peça perdida. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

CHARTIER, R. **Escutar os mortos com os olhos.** Disponível em http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40142010000200002&lng=pt&nrm=iso&tlng=pt Acesso em 12 jan. 2014.

CUSATO, D. A. **La denuncia de los desaparecidos en Viudas de Ariel Dorfman.** Disponível em <http://www.disum-didattica.unict.it/ex_lingue/ispanistica/cusato/Viudas.pdf>. Acesso em 16 set. 2013.

DORFMAN, A. **Más allá del miedo:** el largo adiós a Pinochet. Madrid: Siglo XXI, 2002.

DORFMAN, A. **Viudas:** (novela). México: Siglo XXI Editores, 1981.

DORFMAN, A. **Viudas.** Buenos Aires: Alfaguara, 1998.

GAGNEBIN, J. M. Memória, história, testemunho. In: **Lembrar escrever esquecer.** 2 ed. São Paulo: Editora 34, 2009.

NORA, P. Entre história e memória: a problemática dos lugares. **Revista Projeto História.** São Paulo, v. 10, 1993, p. 7-28.

PADRÓS, E. S. História do tempo presente, ditaduras de segurança nacional e arquivos repressivos. **Tempo e Argumento:** Revista do Programa de Pós-graduação da UDESC – Universidade do Estado de Santa Catarina. Florianópolis, v. 1, n. 1, p. 30-45, jan./jun. 2009.

POMIAN, K. Do monopólio da escrita ao repertório ilimitado das fontes: um século de mutações da história. **Acervo.** Rio de Janeiro, v. 25, n. 1, jan.-jun., 2012, pp. 15-34. Disponível em <http://www.revistaacervo.an.gov.br/seer/index.php/info/article/view/564/436>. Acesso em 08 nov. 2014.

O TEATRO ANARQUISTA de JUDITH MALINA

Núcleo Editorial da Cavalo Louco

Judith Malina em *Antígona*

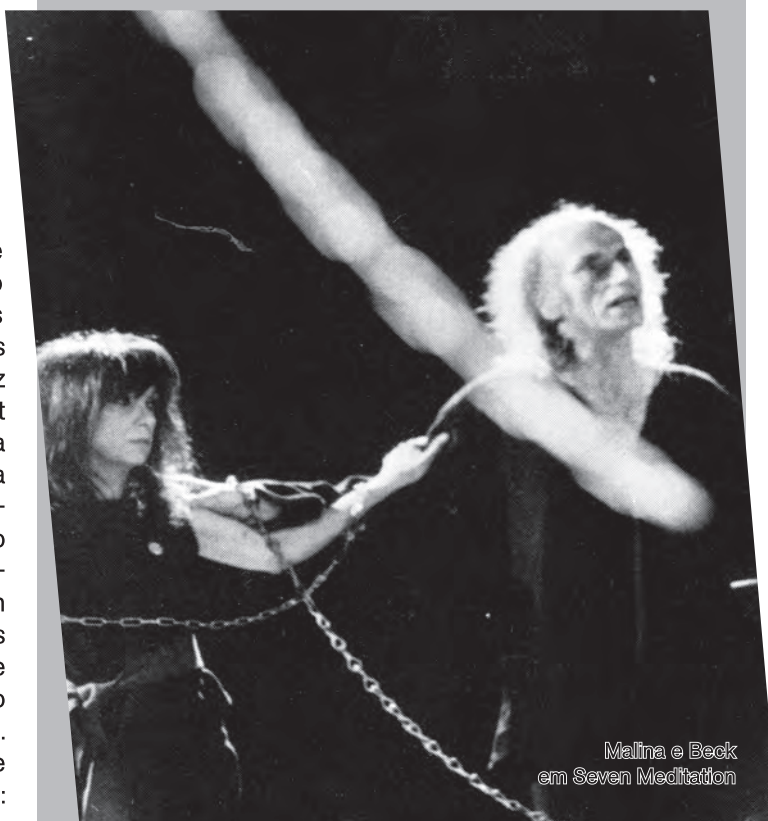
Pela primeira vez na nossa seção Magos do Teatro Contemporâneo trazemos ao leitor a trajetória de uma mulher. Judith Malina simbolizou uma época em que, entre tantas revoluções comportamentais, políticas e artísticas, o protagonismo da mulher passou a estar presente no dia-a-dia da nossa sociedade. Agora no século XXI vemos as mulheres de teatro cada vez mais tomarem a história da encenação em suas mãos, compartilhando com os homens princípios, métodos, práticas e formas estéticas de interpretar e transformar o mundo. A Maga Judith Malina pensava num teatro que fosse ritual e poesia, gestual e vocalidades ardentes, verdade expressiva, lugar para firmar princípios e ideais diferentes, para assistir transformações prodigiosas, lugar onde a atriz e o ator pudessem encarnar, transmitir, sentimentos e paixões, longe de todo modelo social de comportamento, onde o espectador pudesse aderir conteúdos fora do comum: um teatro que ainda não existia e que, precisamente por isso, era preciso criar. Num mundo devastado pelas guerras e pela poluição, pela intolerância, o xenofobismo, o racismo, o machismo e o feminicídio, que o teatro do nosso século seja o do feminino.

NASCE O LIVING THEATRE

Filha do rabino Max Malina e da atriz Rosel Zamora, Judith é destinada ao palco desde seu nascimento, em Kiel, na Alemanha. Tendo emigrado aos Estados Unidos aos dois anos de idade, cresce numa congregação alemã ativamente engajada no resgate do povo judeu sob o Terceiro Reich. Sua mãe, atriz que renunciara ao palco para casar-se com o rabino sob a condição de que teriam uma filha que seria atriz, foi quem a encorajou a estudar com Erwin Piscator. Esse grande diretor alemão, pioneiro do teatro político e do teatro total na Alemanha pré-nazista, refugiado em Nova York, havia aberto sua oficina, o Dramatic Workshop, na New School for Social Research. A aventura do Living Theatre começa em 1943 com o encontro de Judith com Julian Beck. Ele tem então dezoito anos e ela dezessete. Julian é também judeu. Quando se conheceram, Beck era um jovem artista plástico cujo estilo se identificava com a tendência expressionista-abstrata. Os primeiros anos de convivência dos dois foram marcados por uma intensa vida cultural, com idas frequentes a teatros, exposições, lançamentos de livros, seminários, etc. O espírito comercial regia a cena teatral dos Estados Unidos, em especial o teatro representado na Broadway e congêneres das principais cidades do país. A perspectiva inicial dos dois jovens artistas era a de

> "Muitas pessoas tem o sentimento de que sempre que dizemos qualquer coisa com paixão somos violentos (...) Penso que há uma grande diferença entre paixão e violência. Penso que a delicadeza é a perdição do mundo (...) Penso que a delicadeza que se encontra nos parlamentos, em todo mundo, é a atividade mais soberanamente assassina com que topamos hoje em dia."

penetrar nessa estrutura e transformar algumas de suas relações. Porém, já em 1943 Julian Beck tinha noção das dificuldades: "começava a compreender que no teatro (...) não havia lugar para mim (...) Judith era mais tenaz, queria a todo o custo trabalhar no teatro. Se não houvesse meio de arranjar um lugar, pois bem, criaria ela própria esse lugar. Falou-me nisso e não hesitei um minuto: criaríamos o nosso próprio teatro". No início do ano de 1947, Beck e Malina escolheram, a partir de uma lista enorme de nomes, aquele que dariam para o seu grupo teatral: The Living Theatre. Esse nome trouxe consigo o conceito de um "teatro vivo", norteador tanto do trabalho quanto da vida de ambos. No ano seguinte eles tentaram levar a cabo a primeira experiência de um teatro próprio, num porão em Wooster Street. A ideia era de que o teatro funcionasse por meio de um sistema de assinaturas, das quais já haviam conseguido reunir 60, quando os ensaios começaram. O repertório seria composto por peças *Nô* – forma tradicional de teatro japonês de origens medievais, traduzidas por Ezra Pound -, mistérios medievais, e peças de August Strindberg e Henrik Ibsen. O teatro foi fechado antes da estreia pela polícia, que acreditou estar sendo instalado ali um bordel clandestino. Também em 1948, os dois casaram-se oficialmente. A primeira apresentação da companhia, no entanto, só teve lugar em agosto de 1951, no apartamento de Beck e Malina, West End Avenue número de 789. Para um grupo de convidados são apresentadas quatro peças curtas de dois autores europeus: Brecht e Garcia Lorca, e dois estadunidenses: Paul Goodman e Gertrude Stein. Talvez tenha sido a recomendação do famoso cenógrafo Robert Edmond Jones a que eles procurassem um espaço fora do convencional para descobrirem novos caminhos para a arte dramática o que os tenha inspirado a começar assim. Apesar de ter alugado por alguns anos um pequeno teatro entre 1951 e 1952, foi adaptando armazéns comerciais em espaços teatrais que Beck e Malina cumpriram a profecia de Jones. E a continuaram cumprindo através das décadas, no seu irrequieto nomadismo e na busca de todas as possibilidades espaciais para a representação dramática, elemento determinante da pesquisa do Living. De dezembro de 1951 a agosto de 1952, no Cherry Lane Theatre, o Living produz nada menos de oito espetáculos: *Doutor Fausto acende as Luzes*, de Gertrude Stein, *Além das Montanhas,* de Kenneth Rexroth; o programa triplo intitulado Uma noite de teatro boêmio, com *O desejo pego pelo rabo*, de Pablo Picasso, *Vozes de Senhora",* de Stein e *Sweene, o agonista*, de T.S. Elliot; *Faustina*, de Paul Goodman; *Ubu Rei*, de Alfred Jarry e *Os Heróis*, de John Ashbery. A peça de Ashbery além de sua linguagem dura, sugeria a possibilidade do amor entre homens, provocando uma forte reação do público. Coincidentemente, foi nesse momento que os bombeiros de Nova York resolveram interditar o teatro, encerrando o período do Living no Cherry Lane. Foi o poeta e dramaturgo Paul Goodman quem pela primeira vez mencionou o anarquismo a Judith e Julian. Seu exemplo abriu-lhes o caminho ao estudo dos clássicos da literatura libertária: William Godwin, Piotr Kropotkin, Emma Goldman e tantos outros. Judith e Julian, já pacifistas convictos, foram aliar às bases comuns da sua visão – a ação não-violenta de Gandhi, a desobediência civil de Henry David Thoreau, e o movimento pacifista nos Estados Unidos – com o objetivo anarquista, isto é, a conquista da autogestão dos meios de produção pelos trabalhadores e a superação da sociedade de classes: a revolução social, através da não-violência. Somente em 1954 o Living abre um novo espaço, The Studio, num sótão na esquina da Broadway com a Rua 100.

Ali, durante um ano e meio encena clássicos como Racine (*Fedra*), Strindberg (*Sonata do Espectros*), mas também obras do teatro contemporâneo: Jean Cocteau (*Orfeu)*, W.H. Auden (*A Era da* Ansiedade), Claude Fredericks (*O Rei Idiota*), Luigi Pirandello (*Esta noite se improvisa*) e, mais uma vez, Paul Goldman (*O jovem discípulo*). Beck e Malina ambicionam chegar mais longe, escolhendo peças originais, com ênfase na linguagem

Malina e Beck
em Seven Meditation

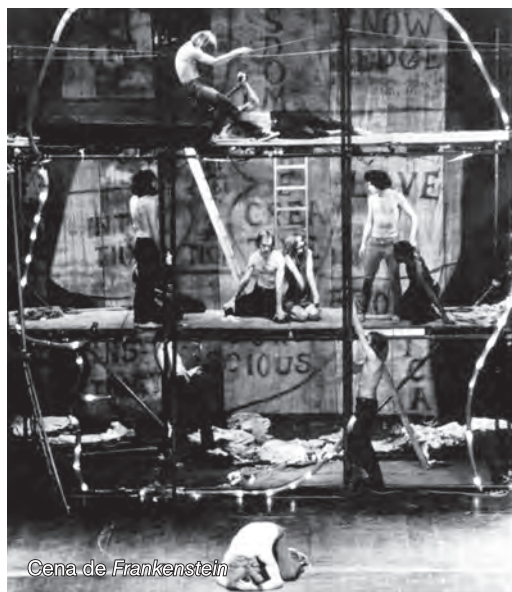
Julian Beck

poética, e certa qualidade fantástica. Julian cria a cenografia, os figurinos, a iluminação, além de fazer o trabalho administrativo. Judith atua e dirige a maioria das peças, ajuda na administração e mantém o arquivo. Judith é presa, pela primeira vez, por atividades pacifistas. Nessa ocasião, a prefeitura de Nova York declarou que o número de lugares do Studio era muito elevado e que, para continuar as funções, seria preciso limitar a plateia a 18 pessoas. Mais uma vez o Living Theatre estava sem casa.

O TEATRO DA CONTRACULTURA

Encontrando um velho armazém na Rua 14, Julian estabelece os planos de sua transformação em teatro, supervisionada pelo arquiteto e amigo, Paul Williams. Finalmente o Living tem seu próprio espaço, onde criar um ambiente propício ao sonho e à revelação, onde desenvolver suas próprias ideias. Com a colaboração de muitos artistas, são construídos um teatro de 162 lugares, camarins, salas de ensaio, escritório, salas de estudo, ateliê de guarda-roupa, depósito de cenografia, um café e uma banca para a venda de publicações. Nesse local, entre 1959 e 1963 são montadas dez peças: *Muito amores* de William Carlos Williams; uma remontagem de *Esta noite se improvisa, A caverna de Macpela* de Paul Goodman; *O Contato* e *A Maçã* de Jack Gelber, num programa duplo intitulado O Teatro do Acaso, inspiradas na teoria do acaso de John Cage: *A Donzela casadoira* de Jakson McLow, e *As Traquinianas* adaptação feita por Ezra Pound, *Na Selva das Cidades* e *Um Homem é um Homem* de Bertolt Brecht; e, finalmente, *The Brig (A prisão naval)* de Kenneth H. Brown. A montagem de *The Connection (O contato)* foi um dos trabalhos mais importantes e polêmicos da história do Living. Na peça, um diretor de um filme reúne em um apartamento um grupo de drogados que estão à espera de um fornecedor de drogas. A ideia da peça não é a de uma representação: o diretor do filme teria reunido drogados autênticos e, enquanto espera o contato que vai trazer a droga, ele dialoga com a plateia. Um grupo de músicos de jazz acompanha o espetáculo e a sua participação vai ser decisiva para a qualidade do desempenho dos atores. Judith observou, desde os ensaios, que os músicos não representavam nada além deles mesmos e, quando entravam em cena, o público já sabia quem eles eram, diferentemente dos atores que quase representavam na terceira pessoa. A partir desse espetáculo, os atores do Living passaram a representar deliberadamente a si próprios. O público recebe *The Connection* entre surpreso e encantado com essa combinação de ficção e realidade. Foi um momento de reconhecimento de público e crítica ao trabalho do Living Theatre. Muitos prêmios e a realização do sonho de ter um teatro próprio e de manter um repertório dinâmico. O mais importante, do ponto de vista da linguagem cênica, foi ter-se estabelecido um novo parâmetro a partir da combinação de um espaço cênico livre dos artifícios do ilusionismo, um repertório ao mesmo tempo poético e político e uma nova maneira atuar. Julian e Judith passaram a se dedicar unicamente ao teatro, abandonando os trabalhos extras. Foi também um momento de maior engajamento nas lutas pacifistas, em ações contra os treinamentos militares, contra os exercícios de defesa civil e contra a corrida atômica. Esse engajamento resultou em diversas prisões. O Living Theatre na Rua 14 se torna o ponto de reunião dos artistas da vanguarda: artistas plásticos, bailarinos, músicos, poetas e escritores. Muitos desses artistas demonstram vivamente seu apoio quando o Living, em 1961, é convidado pelo governo francês para participar do Festival de Teatro das Nações, em Paris. Não tendo os meios necessários para a viagem, e sem subvenção do governo nem das fundações privadas, é um leilão de obras de arte e manuscritos originais desses amigos que resolve a situação. *Um Homem é um Homem,* apresentado ao público a partir de setembro de 1962, apontava para um aprofundamento na obra de Brecht, ao mesmo tempo em que a representação "viva" os aproximava cada vez mais das teorias do teatro da crueldade, de Antonin Artaud. Beck e Judith só tomaram conhecimento da sua existência em 1958, quando Mary Caroline Richards apresentou a eles os manuscritos da tradução norte-americana de O Teatro e seu duplo. Promovia-se assim a aproximação de duas refe-

"A montagem de The Conection (O contato) foi um dos trabalhos mais importantes e polêmicos da história do Living."

rências aparentemente díspares: de um lado, o teatro brechtiano, engajado nas transformações sociais, a partir de uma consciência despertada com e na plateia; de outro, as propostas artaudianas de um espetáculo total, mobilizador principalmente das forças inconscientes. Essa confluência de referências vai encontrar sua radicalidade na última montagem realizada no teatro da Fourteenth Street. Em 1963 a companhia estreia a mais controvertida produção até o momento: *The Brig*. Num documentário dramático, Kenneth H. Brown, ex-Marine, denunciava a crueldade dessa corporação militar estadunidense nas suas prisões correcionais. Marines torturam Marines presos por problemas disciplinares. Para a preparação do elenco, Judith em comum acordo com todos, criou um código de comportamento a exemplo do existente na prisão, com regras e punições extremamente autoritárias e violentas. A ideia era a de recriar as relações aberrantes existentes entre os guardas e prisioneiros. Durante toda a preparação, os atores tiveram de conviver com o ambiente descrito em *The Brig*, cientes de que, para destruir a violência, era preciso ir ao fundo dela. Esse exercício levou os atores a se superarem, alcançando, nas palavras de Julian, o estado "sacrificial" tão almejado por Artaud. Esse momento coincidiu com uma atuação pacifista cada vez maior do Living. Uma semana antes da estreia de *The Brig*, eles organizaram um ato de desobediência civil intitulado Greve geral a favor da paz. Essa radicalidade artística e política veio acompanhada do agravamento de um problema crônico para o grupo, que era a falta de dinheiro. A renda do teatro, apesar do sucesso, era insuficiente para a sua manutenção, mais o pagamento dos salários. Cinco meses depois da estreia de *The Brig*, chegou a ordem de despejo. Alguns dias depois a Receita Federal procedeu a penhora do prédio pela dívida com impostos, seguros e multas. Durante alguns dias houve uma mobilização geral de amigos, os atores ocuparam o prédio e aconteceu uma última representação da peça. Quando a encenação se encerrou chegou a polícia e prendeu a plateia e os atores, entre eles, Judith e Julian. O processo se segue, enquanto a peça se transfere para o Mermaid Theatre por dois meses, onde recebe contratos para uma turnê a Londres e outros lugares na Europa. Finalmente, todas as sentenças são suspensas, com exceção de 30 dias de encarceramento para Judith e 60 para Julian, sob a condição de que nenhum membro da companhia transgrida nenhuma lei por 5 anos. Um convite ao exílio, que a companhia aceita voluntariamente.

Living Theatre

"Esse exercício levou os atores a se superarem, alcançando, nas palavras de Julian, o estado "sacrificial" tão almejado por Artaud."

EXÍLIO NA EUROPA

Judith e Julian saídos da prisão, em 1964, encontram na Europa a companhia mudada. Seus membros começam a compreender a natureza comunitária da sua organização itinerante. Vivendo juntos e viajando pela Europa, descobrem sua identidade tribal. Nesse ano criam, em Paris, a partir de exercícios de atores, *Mysteries and Smaller Pieces (Mistérios e peças menores)*, um espetáculo que viria a transformar o teatro ocidental para sempre. Provocatório, quase sem palavras, encontra na gestualidade um meio talvez ideal de comunicar em diversas culturas e idiomas. Não somente o grupo se transforma em coletivo, mas passa a ser autor e a dividir o processo de montagem das peças. Cada membro contribui com a sua única qualidade humana, participando do processo de encenação e contribuindo com suas aptidões técnicas e artísticas; colaboram na iluminação, na música, na cenografia, nos adereços e figurinos. Membros europeus entram para o coletivo que cresce e se torna multicultural. Se apresentando nos grandes palcos europeus, em prestigiosos festivais, também seu espaço cênico aumenta e, com ele, a dimensão das produções. Em 1965, a segunda peça de criação coletiva, *Frankestein*, baseia-se no romance original de Mary Shelley, nos antigos filmes de terror e epitomiza o tema "Como acabar com o sofrimento humano" na pele da Criatura destruída pela sociedade. Representado sobre uma estrutura metálica de três andares, o drama adquire dimensões épicas a um tempo emblemáticas e atuais. Mas não se limita à criação coletiva a produção da companhia incessantemente itinerante. *As Criadas*, de Jean Genet, com encenação de Malina, surpreende pela maestria com que o tema da relação servo senhor é evidenciado, pela ação inusitada do jogo de atores e pela simplicidade de meios para a sua montagem. Também em *Antígona*, original grego de Sófocles adaptado por Brecht, encenada em 1967, permite ao coletivo experimentar novas formas, aliando a preci-

Cena de *Frankenstein*

sa análise da desobediência à tirania por razões éticas da heroína remodelada por Brecht com o teatro visceral de Artaud. No extremo despojamento da produção, palco vazio, atores vestidos com roupas do dia a dia, intensa luz sem efeitos especiais, sem adereços e cenário, a ação se desenvolve entre atores e seus corpos configurando todas as imagens necessárias para a encenação. A guerra do Vietnã se encaixa perfeitamente ao mito grego que Brecht havia enquadrado como paralelo à ascensão e queda do Terceiro Reich. O público que acompanha todo o repertório do coletivo aumenta e segue-o pela Europa. Assembleias, reuniões, manifestações se organizam por toda parte por ocasião da sua passagem. Em maio de 1968, Judith, Julian e alguns atores participam da tomada do Teatro Odeon junto a outros artistas, que o transformam em ágora de debate, centro de discussão do movimento que revolve Paris. Mas talvez no extremo da pesquisa, nos limites entre a arte e a vida, *Paradise Now (Paraíso Agora)*, que estreia, no Festival de Avignon, causa a maior polêmica teatral de 1968 em toda Europa e nos

Judith Malina em *Antígona*

Estados Unidos. Concebido como meio de explorar as possibilidades de levar o público passivo a atuar em cena através de rituais, visões e ações, *Paradise Now* procura unir o pessoal e o coletivo, o espiritual e o político, numa viagem a um tempo interior e exterior, atuando a dialética da revolução. Fidelidade à essência do teatro e a ruptura das convenções marcaram sempre as encenações do Living Theatre, mas o repertório criado nesses cinco anos perambulando pela Europa são determinantes irreversíveis da história que se segue. Talvez essa questão do espectador atuante seja o combustível da tocha viva do Living e seu máximo exemplo de inovação. Não bastava a ele ter nascido à margem por opção própria, ser nutrido em recintos não-convencionais e transformar os mais variados ambientes em espaço teatral, nem desmistificar o falso limite da quarta parede desde a produção de Pirandello até a proposta de sair do teatro e encenar na rua, profetizada nas palavras finais de *Paradise Now* : “O Teatro está nas ruas”, e realizada após cada representação. Não bastava tampouco romper a passividade do público, incitando-o com força de vida, enche-lo de êxtase e consciência revolucionária, sugerindo possibilidades de ser e agir. Entre setembro de 1968 e março do ano seguinte, *Paradise Now* foi apresentado em sete diferentes estados norte-americanos, sempre com a casa lotada. Havia uma identificação muito grande do público, principalmente entre os jovens, com as propostas do espetáculo. Todas as mudanças em curso, culturais e de comportamento, encontravam ressonâncias na proposta de uma revolução não violenta. Mas a boa acolhida do Living nos Estados Unidos não significou uma volta definitiva. Após apresentações em Nova York, em março de 1969, o grupo retornou à Europa.

O LIVING NO BRASIL E O TEATRO DE RUA

Em 1969, no Marrocos, o grupo passa por uma fase transitória, de discernimento e reorientação, de verificação dos seus propósitos e possibilidades, irrevocável como todos os seus movimentos decisivos. Imerso no terceiro mundo pela primeira vez, o coletivo estabelece contato com culturas da África do Norte, como os Gnaouas, investigando a fundo as relações entre o transe e a consciência coletiva. Contando com mais de trinta membros, o coletivo decide, em janeiro de 1970, se cindir em três células, correspondentes às aspirações mais espirituais, estéticas ou políticas dos grupos de afinidade crescidos no seu seio. Apesar da separação não ser nada fácil para uma comuna tão unida em sua estrutura e amor, uma célula permanece na Europa, outra ganha a Índia e a terceira, contando com Judith e Julian, se aventura a enfrentar com otimismo a realidade brasileira no período mais duro da ditadura militar. A Célula de Ação do Living Theatre, chegada no Brasil em julho de 1970, a convite do Teatro Oficina, busca um público novo entre o povo, nas ruas, no afã cotidiano. Quer representar para os pobres, para os trabalhadores, denunciar a dominação do sistema monetário e manifestar-se pela libertação atingível somente através da ação comum de toda gente. Viajando por São Paulo, Rio de Janeiro e Minas Gerais, em um ano, o Living criou espetáculos em praças públicas, favelas, escolas e, por fim, na prisão. Faziam parte de um ciclo de peças de rua, intitulado *O Legado de Caim*, inspirado na série homônima e inacabada de romances de Leopold von Sacher-Masoch. O passado colonial, tão presente nas instituições sociais brasileiras, serve perfeitamente como contexto para o estudo do contrato social, isto é, o compromisso assumido pelo escravo em relação ao senhor, uma relação de ódio e amor, implicitamente sado-masoquista. A perversão do amor em domínio e submissão, a propriedade privada, a violência e a guerra, a cultura da morte, o trabalho escravo para o acúmulo de riquezas e miséria, são as formas de servilidade do povo ao Estado e ao status quo de que fala Masoch.

Data de dezembro de 1970 o primeiro espetáculo criado no Brasil *Bolo de Natal para o Buraco Quente e o Buraco Frio*, a primeira tentativa de diálogo com os favelados, na periferia de São Paulo. O segundo espetáculo, criado em oficina com estudantes de teatro, *Rituais e Visões de Transformação*, foi concebido logo depois, para ser montado em praças públicas. A estada do Living na cidade de São Paulo foi atentamente acompanhada pela comunidade artística e produziu reflexos em muitas produções da época. Decididos a continuar no Brasil, em março de 1971, a comunidade do Living Theatre dirige-se para Ouro Preto, na expectativa de participar do Festival de Inverno programado naquela cidade para o mês de julho. Durante a estada desenvolveram uma oficina para crianças e adolescentes que resultou numa apresentação em homenagem ao Dia das Mães, com o título de *"Seis sonhos sobre mamãe"* apresentada no bairro industrial de Saramenha. No dia 1º de julho, 21 integrantes do grupo foram presos sob a acusação de subversão e posse de drogas. Judith e Julian ficaram presos no Departamento de Ordem Política e Social (Dops) de Belo Horizonte, com alguns integrantes do grupo, enquanto outros foram levados para a colônia penal de Neves. A repercussão da prisão foi enorme, tanto no Brasil quanto no exterior. Em 31 de julho é publicado um manifesto internacional, assinado por mais de 120 personalidades (entre elas John Lennon, Marlon Brando, Pasolini) das artes e da política, pedindo a libertação do grupo. Esse doloroso período foi registrado por Judith nos *Diários da prisão* publicado no jornal Estado de Minas. Em 28 de agosto, enquanto eram ouvidas as testemunhas do processo no fórum de Ouro Preto, o ditador Emílio Garrastazu Médici assinou o decreto de expulsão do grupo do país. As torturas, os assassinatos, a extrema crueldade das prisões brasileiras ficam gravadas indelevelmente no trabalho que o Living vem a desenvolver logo em seguida. A opção pelo Teatro de Rua como ritual de cura e libertação das energias, define todo o futuro do grupo no percurso da performance urbana como Ato Público, isto é, dispositivo revelador das estruturas sociais e capaz de transformá-las. Esta opção inspira uma mudança radical no trabalho do Living, influenciando em seguida comunidades teatrais no mundo inteiro. Ao longo dos anos setenta o coletivo apresentou-se em diversos lugares, tais como minas de minério de ferro de Pittsburgh (EUA), favelas de Palermo (Itália) e escolas de Nova York (EUA), com um repertório ativista que incluía *Sete meditações sobre o sado masoquismo da política* e *Oratório de apoio à greve* (1973), *Seis atos público para transformar a violência em concórdia*, *Revolvendo a terra* e *A Torre do Dinheiro* (1975). Esses espetáculos, sempre apresentados ao ar livre e em locais de trabalho, para as mais variadas audiências, faziam parte do projeto *O Legado de Caim*. Em 1975 volta a Europa para festivais e turnês alternativas organizadas por grupos de esquerda. Participando de uma marcha antimilitarista de protesto contra as bases da OTAN, atuando em hospitais psiquiátricos, apresentando-se em manifestações, dando oficinas nas universidades, e sobretudo com numerosos grupos anarquistas, pacifistas, feministas, antinucleares, ambientalistas, etc., as peças menores do *Legado de Caim* vão nascendo da profunda imersão do Living nas atividades políticas e culturais principalmente na Itália.

"Esse doloroso período foi retratado por Judith nos Diários da prisão publicados no jornal Estado de Minas."

"A rua é um grande equipamento místico. Pertence a toda gente, não pertence a ninguém. A rua é um caminho de passagem de um lugar para o outro onde as pessoas não querem parar. A rua tem as suas próprias leis. Cada rua é diferente de qualquer outra rua, tal como uma pessoa é diferente de outra pessoa. Cada rua tem a sua ambiência política e espiritual. Quando nós trazemos uma ideia para a rua, nós estamos dizendo: *Nós agora invadimos o seu território, porque queremos apresentar a possibilidade de paz, de não ter um governo tirânico, de encontrar outros caminhos para organizar as nossas vidas, de nos livrarmos de alguns sérios abusos. Nós queremos trazer-lhes essa mensagem.*"

Judith Malina e Julian Beck

VOLTA AOS TEATROS

A última peça do *Legado de Caim* data de 1978 e marca o retorno do coletivo ao teatro de proscênio. Um público novo, jovem e interessado acorre em grande número para assistir e participar da peça *Prometeu no Palácio de Inverno,* de Julian Beck. No terceiro ato, o público saía para rua junto com os atores para realizarem uma ação política: uma vigília silenciosa diante da prisão local, em nome do fim da punição e do sofrimento huma-

no. Volta a apresentar *Antígona* e monta *Pessoa-massa* de Ernest Toller apresentada por toda Europa em diversos idiomas (alemão, italiano, francês, inglês e espanhol). O Living desbravou novas fronteiras nos países do leste: Polônia e Tchecoslováquia. Durante a turnê pela França,em 1981, pela primeira vez sob administração socialista, o Living procura contatos com a intenção de instalar-se nesse país e recebe o apoio do Ministro da Cultura, Jack Lang. Duas novas encenações são realizadas. Em 1982, *O Matusalém Amarelo* adaptação de Hanon Reznikov da peça de Bernard Shaw, e, em 1983, *A Arqueologia do Sono*, de Julian Beck. Depois de muitas andanças pela Europa, em janeiro de 1984 o Living volta a se apresentar em Nova York. Inicia-se então a busca por um novo local onde abrir um teatro na cidade, para recomeçar com uma nova estratégia. Julian Beck, operado de câncer durante os ensaios de *Arqueologia do Sono*, em Nantes, atua com o grupo nas quatro peças em repertório no Joyce Theatre de Nova York. Por dois anos e meio desde a cirurgia, permanece otimista, decidido a vencer o mal que o acometera e a continuar vivendo. Nova metástase o vítima a 14 de setembro de 1985, aos 60 anos.

Cena de *Antígona*

Decididos a continuar realizando o sonho de um teatro em Nova York, Judith Malina, Hanon Reznikov e outro membros do Living de todos os tempos se reúnem. Apresentam, em outubro de 1986, o *Retrospetáculo do Living Theatre*, dirigido por Judith Malina, e aclamado como "melhor espetáculo da década". Encenam ainda em diferentes teatros as peças: *Nós*, de Karen Malpede, *Polônia 1931*, de Jerome Rothenberg adaptado por Hanon Reznikov e *Vktms: Orestes in scenes*, de Michael McClure. Alugando um antigo bar no Lower East Side, que é o enclave dos artistas a sudeste de Manhattan, o Living se dispõe a transformá-lo em teatro. Em maio de 1989, para a inauguração do novo espaço, Hanon Reznikov dirige sua adaptação do poema concretista de Armand Schwerner *As Tabuletas*. Em agosto, *Tumulto para limpar as ruas*, peça ecológica de teatro de rua. Se segue uma programação variada com as encenações de *Eu e eu*, de Else Lasker-Schuller; *O corpo de Deus*, criação coletiva com um grupo de sem-teto; *Requiem alemão* de Eric Bentley; *Regras de civilidade e comportamento decente*, concebida coletivamente antes e durante a eclosão da Guerra do Golfo sobre textos do primeiro presidente dos Estados Unidos, George Washington; *Humanidade*, de Walter Hasenclever; *Desperdício*, peça de teatro de rua que examina dez formas de desperdício da sociedade de consumo; *O Método Zero*, extrai seu título da obra do filósofo Ludwing Wittgenstein que serve de contraponto a revelações pessoais do autor e ator da peça Hanon Reznikov e da diretora e atriz Judith Malina, num corajoso diálogo que inclui também o público sobre a questão moral quando são o Estado e as corporações a subvencionarem as artes. Num ano em que são cortados 70% dos subsídios das fundações estaduais e municipais ao Living Theatre, mais que pertinente, essa questão é imperativa. O último espetáculo no espaço da Rua Três foi *Ecos da justiça* de Exavier Wardlaw\Muhammed, drama-depoimento sobre um prisioneiro negro. Justamente no momento mais difícil em que o sistema restringe seu apoio, uma ordem do Departamento de Imóveis e do Corpo de Bombeiros fecha o Living Theatre ao público em dezembro de 1992. Durante a década de 90 o Living Theatre ainda apresenta os espetáculos *Anarquia*, *Utopia* e *Mudanças Capitais*, com texto e direção de Reznikov. *Não em meu nome*, peça de rua contra a pena de morte é apresentada em diversas cidades da Itália. Em 1999, com recursos da União Europeia, o Living recuperou o setecentista Palazzo Spinola, em Rocchett Ligure (Itália), instalando nele o Centro Living Europa, uma residência e espaço de trabalho para a companhia desenvolver os seus projetos. A primeira criação realizada neste espaço foi *Resistência*, de Hanon Rezkinov, uma dramatização da resistência da população local à ocupação nazista entre 1943 e 1945. No ínicio do nosso século foram montadas diversas peças na Itália e em Nova York, como *Enigmas* (2003), de Rezkinov e *No, sir!*, peça de rua antimilitarista, de criação coletiva (2006). O ano de 2007 começou com a inauguração de um novo espaço, o Living da Clinton Street. Em 26 de abril começou a ser apresentada ali a nova montagem de *The Brig*, dirigida por Judith Malina. Passado 40 anos, o texto de Kenneth Brown continuava

"Malina era ainda movida pelo mesmo 'sonho de uma bela revolução anarquista não-violenta'."

atual, levando em conta a existência dos campos de prisioneiros do Iraque, em Guantánamo e em outros lugares do mundo. Malina voltou diversas vezes ao Brasil, em 1990, participou do 1º Festival Internacional de Teatro de Campinas; em 1993, foi homenageada no 25º Festival de Inverno de Minas Gerais; em 1996, em São Paulo para a montagem do espetáculo *Living Theatre in São Paulo*, em comemoração aos 40 anos de fundação do grupo, e finalmente em 2008 para receber a Ordem do Mérito Cultural do governo brasileiro. Por fim, nos últimos anos de vida, Malina continuou a trabalhar sem cessar. Em Fevereiro de 2013, pondo fim à mais longa permanência do Living Theatre num mesmo espaço nova-iorquino, o grupo era "despejado" de Clinton Street. Mais de seis décadas depois de Judith Malina e Julian Beck terem fundado a sua companhia de teatro, a essência continuava tão marginal quanto sempre havia sido. Malina era ainda movida pelo mesmo "sonho de uma bela revolução anarquista não-violenta", apresentando na noite de despedida desse espaço *Here We Are*, uma peça que afirmava a ineficácia de um sistema político montado sobre a ideia da democracia representativa. Durante a comemoração de seus 88 anos afirmou: "eu gostaria de livrar o planeta da pobreza, do dinheiro, das fronteiras, das prisões, dos policiais e da violência". Quando questionada se pretendia parar de trabalhar devido aos problemas de saúde, comentou: "eu gostaria de me apresentar mais umas 660 vezes". Judith Malina morreu em 10 de abril de 2015. O seu sonho continua vivo, depositado nas mãos do seu filho Garrick Beck e dos restantes sucessores na direção do Living Theatre. Mesmo com um estado de saúde tão fragilizado quanto as finanças do grupo, Malina encontraria ainda forças para estrear, em 2014, a sua derradeira criação, *Nowhere to Hide*. Prova de uma vontade férrea em fazer vingar a sua visão utópica de um teatro implicado política e socialmente, Malina carregaria a missão do Living Theatre depois de perder os seus dois companheiros – Beck morreu em 1985, Hanon Reznikov, seu segundo marido, desapareceu em 2008. Malina morreu na Lillian Booth Actor Home devido a uma doença pulmonar. A mídia lembrou a sua trajetória de atriz na série *Família Soprano* e nos diversos filmes como *A Família Adams* ou *Um Dia de Cão*, de Sidney Lumet, mas a grande obra da sua vida seria o trabalho constante com o Living Theatre. Uma morte que reitera a continuação da vida libertária.

Judith Malina

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ASSUMPÇÃO, Adyr. **A Reinvenção do Teatro – Diário de Judith Malina**. Arquivo Público Mineiro, 2008.

TROYA, Ilion. **Fragmentos da Vida do The Living Theatre**. Ecopolítica, 2015.

BINER, Pierre. **O Living Theatre**. Lisboa: Forja, 1976.

VALENTIN, Cristina. **O Living Theatre e a Cultura Libertária**. Arte e Anarquismo. Editora Imaginário, 2001.

Laura Martín em cena de
Polenta con Pajaritos durante o IV Festival de Teatro Popular
Jogos de Aprendizagem em 2015

TRINTA ANOS

***Laura Martín**

Laura Martín foi uma das primeiras atrizes do grupo argentino El Baldio Teatro. Como atriz e professora dedicou sua vida ao teatro e ao seu grupo. O Ói Nóis teve o prazer de receber Laura em 2015 em Porto Alegre, com o seu espetáculo *Polenta con Pajaritos* durante o IV Festival de Teatro Popular – Jogos de Aprendizagem. Em fevereiro de 2017 Laura faleceu. O Ói Nóis presta sua homenagem a essa grande mulher e atriz que viveu pelo seu sonho.

Este artigo foi escrito por Laura aos 30 anos do grupo.

Seu é o que perdura na memória
O tempo secular. A nossa escória.

J.L. Borges

Ano de 1985, jovem democracia na Argentina e numa favela na Província de Buenos Aires. Dois palhaços estrelavam o nome "El Baldío" com o orgulho de levar o teatro às coordenadas exatas onde deve estar sempre presente. Pouco tempo depois, surge como escola no bairro Caseros, Buenos Aires. É fortalecida, cresce, e no meio de um bairro de classe operária foi consolidada uma escola com 70 alunos, que traz espetáculos, que forma atores e também espectadores … "El Baldío" tinha a magia para convocar os vizinhos que chegavam até a sua porta levando suas próprias cadeiras para assistir a cada espetáculo.

Dois de seus fundadores, Antonio Célico e Diego Cazabat, viram a necessidade de formar um elenco estável com trabalho continuado no tempo. E foi assim que, convocando aos formandos desta escola, começa a vida do grupo teatral, do meu grupo … Começamos a criar um «grupo teatral» quase sem sabê-lo. Era ler, procurar, pegar livros emprestados, pesquisar, estudar, copiar exercícios, depois testá-los em nosso treinamento, na sala … E encontrar o sentido em tudo isso. Propor lemas como "sermos melhores pessoas" fazendo teatro. A mística dos primeiros tempos nos levou a longas horas na sala, necessárias não só para a produção, mas para a construção de nossa identidade.

Os anos se passaram e o Baldío cresceu, e alguns colegas tomaram outras direções, formando seus próprios elencos, suas próprias companhias, e outros novos foram incorporados.

Em 1991, o grupo mudou-se para um lugar maior, no coração comercial de "Ciudad Jardin", um bairro um pouco mais "chique". A roda não parava de girar, e o trabalho não parava. Cada espetáculo era uma hipótese estética, e a necessidade de viver da profissão nos levou a fornecer aulas em institutos oficiais: a Escola Metropolitana de Arte Dramática e a Universidade Nacional de Arte. Mas o grande salto educacional foi dado da mesma forma que começamos com o grupo: autodidata.

Em 1995, o Odin Teatret visita a Argentina, e no meio de uma insatisfação generalizada com a forma de como os participantes de um seminário que Eugenio Barba ditaria foram selecionados, tomei a coragem de ir procurar o mestre no hotel onde ele estava hospedado. Consegui marcar um encontro no qual fomos com o diretor do El Baldío, Antonio Célico, que mostrou seu trabalho de pesquisa sobre danças no noroeste da Argentina. Conversamos, convidamo-lo para um café, e ele foi embora, mas Antonio e eu percebemos que nenhum de nós tinha dinheiro para pagar a conta. Isso também fazia parte do grupo teatral.

Foi a partir deste movimento teatral em torno de Odin que conhecemos o grupo "Viajeros de la Velocidad" com os quais fundamos em 1996 a Rede Internacional De Teatro "El Séptimo" com a qual geramos seminários. Trouxemos ao país o Odin Teatret, Franco Rufino, Augusto Omolú, Bruno Bert, entre outros, e nos tornamos produtores de eventos: X Encontro Internacional de Grupos Teatrais foi talvez o mais importante e numeroso.

Reuniões com professores que marcaram um antes e depois no nosso olhar pedagógico, artístico e de vida, que por sua vez nos tornou um pouco nômades. O encontro com outros continentes trouxe um novo começo, novos contatos, convites para festas, éramos uma espécie de trupe de circo entre 1999 e 2003, viajando com cinco espetáculos e nossas crianças durante 4 meses para a Europa, vivendo 5 meses em Humahuaca (Jujuy, que faz fronteira com a Bolívia).

Mas tínhamos uma sala para manter … Um aluguel para pagar … Voltamos para Buenos Aires e apresentamos o projeto: "El embudo" (O funil): Escola de Formação e Aprendizagem de Atores», aprovado pela Dirección General de Educación de Gestión Privada (DGEGP) como uma formação com diploma oficial. Funcionou por quatro anos até que a burocracia, a papelada e a inspeção solicitando assinaturas, nos convenceram de que não era um caminho possível, pelo menos naquele momento.

Algum tempo antes, havia nascido o "Festival De La Víspera", como uma necessidade de ter uma relação mais direta com a comunidade onde foi instalado o teatro, no bairro de Ciudad Jardín, e hoje, produzindo já a edição n° 18, só podemos nos sentir orgulhosos da festa que geramos quando levamos o teatro para as ruas do nosso bairro.

Intermitentemente com voltas e reviravoltas, nos últimos 17 anos saíram edições da revista: "El Baldío: Arte, cultura e Antropologia" publicação gratuita que nos fez conhecer os cantos mais escondidos do nosso país. O Baldío cresceu a partir de relacionamentos, contatos, viagens. A pedagogia nos tem ensinado, além do que nós possamos transmitir aos nossos alunos.

Nossa vivência como "baldios" levou-nos a dar um significado especial a cada etapa. A primeira viagem, a primeira estreia, a primeira vez que atuamos na rua, o treinamento. Os 18 Festivais de la Víspera. A primeira e cada uma das viagens apresentando nossos espetáculos. Cada encontro com pessoas que nós escolhíamos para serem nossos professores; os pares, colegas, pessoas de teatro que tivemos a sorte de conhecer em nosso país ou no exterior. Os professores, atores e grupos, que nos ajudam a saber que não estamos sós.

***Laura Martín:** atriz do "Baldío Teatro" desde sua inauguração. Professora da carreira de "Atuação para espaços abertos" na Escola Metropolitana de Arte Dramática, do 1º e 2º ano da Licenciatura em Atuação (UNA), membro do corpo pedagógico do "El Séptimo" rede de Teatro e Pedagogias Alternativas. Diretora da Escola de Teatro El Baldio. Bolsista da Escola Internacional de Antropologia Teatral no ano de 1998.

Tânia Farias em
Desmontagem Evocando os Mortos -
Poéticas da Experiência

A MEMORIOSA

Valmir Santos*

Cada imagem visual estava ligada às sensações musculares, térmicas, etc.
Podia reconstruir todos os sonhos, todos os entressonhos

Jorge Luís Borges em *Funes, o memorioso*

E*vocando os mortos – Poéticas da experiência* é um ponto fora da curva na história da Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz. A atriz e produtora Tânia Frias enfeixa o caminho da individuação artística ao avançar em procedimento inaugural para ela e para os parceiros: a desmontagem. Trata-se de uma contradição aparente, mas indicativa da maturidade do grupo de Porto Alegre: há 39 anos imbuído da prática da criação coletiva.

Como se empenhada a trabalhar o universo simbólico para tornar-se si mesma – conforme o teórico suíço Carl Gustav Jung propõe o autodesenvolvimento no estágio intermediário da vida –, a atuante justapõe campos pessoais e gregários em falas e ações vislumbradas por meio de quatro personagens paridas em diferentes momentos, entre 1999 a 2011, portanto metade dos 22 anos de vínculo da atriz com o grupo.

Ela revisita os processos de criação que deram sopro a três papeis femininos e um masculino. Em ordem cronológica: *Ofélia* em Hamlet máquina (1999), a partir da peça homônima do alemão Heiner Müller; Kassandra em *Aos que virão depois de nós – Kassandra in process* (2002), a partir da novela *Kassandra*, da alemã Christa Wolf; Sasportas em *A missão – Lembrança de uma revolução* (2006), novamente a partir de texto de Müller; e Sophia em *Viúvas – Performance sobre a ausência* (2011), a partir de peça e da novela *Viudas*, do chileno Ariel Dorfman.

Ao acolher a desmontagem, por sua vez, o Ói Nóis reafirma predisposição genética de abertura à investigação. Arrisca-se ao assimilar o enraizamento da individualidade em coabitação com a ideologia coletiva presente nas demandas de pesquisa, criação e autogestão.

Num dos ensaios de *O ator-performance e as poéticas da transformação de si*[1], Cassiano Sidow Quilici aborda a experiência de relação com o mundo. Inspirado a pensar as formas de estar junto, o pesquisador afirma que, num processo criativo, isso equivaleria a “estar ao lado”, feito o *waki* no teatro Nô, o ator coadjuvante, “presença que não se sobrepõe e que testemunha o que germina ainda informe em cada um”. A força dos processos coletivos ou colaborativos proviria da consonância com qualidades de estar sozinho:

> Ocupar-se de si é a tarefa de se reconhecer com esse desassossego originário e atravessá-lo. Ir

[1] QUILICI, Cassiano Sydow. **A solidão colaborativa. In: O ator-performance e as poéticas da transformação de si**. São Paulo: Annablume, 2015, pp. 67-71.

para tanto, um modo de vida e uma ética, uma estética da existência ou quem sabe até uma espiritualidade. Está certo, precisamos de amigos e pessoas que nos ajudem na empreitada. Os melhores são aqueles que avançam no próprio caminho. Eles sabem que não adianta se pendurar no coletivo, sentem quando há palavras demais, colaboram sustentando sua própria solidão, tal como a mãe serena ao lado da criança que brinca e às vezes se machuca. Pois a confrontação direta com o desassossego é pessoal e intransferível. E eis que, mesmo na pólis grega, o cuidado de si era entendido como precondição para aquele que queria exercer a atividade política. Desastroso seria envolver-se em assuntos públicos, em expandir a nossa ação no mundo, sem essa escuta primeira das questões, sem o trabalho sobre os próprios vícios e armadilhas. (Quilici)

Em sua aventura solo e conjunta, em todos os sentidos do ofício, nem a cidadã e nem a artista Tânia Farias descolam da coesão e do desvio pensados, discursados e praticados sob as égides da arte e do sonho de uma sociedade equânime e sem fronteiras.

A contracultura e o ativismo da Tribo foram deflagrados em plena ditadura militar e reelaborados estética e significativamente na última década e meia. Inescapável ponderar o dinamismo que a presença de Tânia Farias somou à investigação a partir de 1994.

Ela contribuiu para articular, por exemplo, três iniciativas que desde a década de 2000 valorizaram a inquietude estética em paralelo ao pensamento crítico: a realização de seminários e ciclos de debate; o registro da memória via livros e produções audiovisuais; e a publicação da revista *Cavalo Louco*. Essa trinca fomentou avanços em dramaturgia, atuação e espaço cênico segundo as vertentes do teatro de rua e do chamado teatro de vivência, em espaço multidimensional, ambas cada vez mais impregnadas de estratégias performativas.

Aliás, a prática da criação coletiva tem sido amplificada pela Tribo em atravessamentos desde que *Viúvas – Performance sobre a ausência* aportou uma terceira via entre a vivência e a rua: o teatro de ocupação em ilhas ou áreas desertas ou de pouca densidade. A encenação transcorreu na Ilha das Pedras Brancas (ou Ilha do Presídio), no rio Guaíba, no município homônimo vizinho à capital gaúcha, e na Fortaleza de Santo Amaro da Barra Grande, entre Guarujá e Santos, no litoral paulista, espaço militar do século XVI convertido em museu histórico.

Ocupar territorialidades provisórias permitiu sincronizar as diferentes disputas de pensamento no fenômeno das manifestações de rua contra a desigualdade socioeconômica, os vícios da representatividade política e os privilégios do sistema financeiro rentista (com a licença do pleonasmo), sanguessuga do Estado. Citamos protesto como o Ocuppy Wall Street (EUA, 2011) e as Jornadas de Junho e as Ocupas (Brasil, em 2013 e 2016, respectivamente). Este último movimento foi uma série de ocupações simultâneas em prédios do Ministério da Cultura (MinC) espalhados por 27 unidades federativas, resposta à ameaça de extinção da pasta pelo então provisório e depois ilegítimo governo de Michel Temer (PMDB).

Por extensão, o ato artístico-cultural que subverteu os usos de uma ilha e de um forte remete ao apropriar-se de terras improdutivas como signo de luta por reforma agrária no país. A Tribo já contava sete anos quando o Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem-Terra ocupou a Fazenda Annoni, no norte do Rio Grande do Sul, em 29 de outubro de 1985, portanto há 31 anos, um divisor de águas na história do MST.

"...Tânia Farias se aproxima do personagem-título do conto de Jorge Luis Borges, Funes, o memorioso, sujeito em permanente estado de vigília..."

Essa introdução condiz com o perfil de resistência das personagens em *Evocando os mortos – Poéticas da experiência*. Ao rastrear momentos e materiais que a forjaram, e dos quais hoje tem plena consciência, Tânia Farias se aproxima do personagem-título do conto de Jorge Luís Borges, *Funes, o memorioso*, sujeito em permanente estado de vigília, senhor das horas a cronometrar os sonhos alheios, coletivos. Com o adendo da autocrítica que na atuante (ou atuadora, como prefere a Tribo) ecoa por meio da consciência do narrador. Este versa sobre o fictício Irineu Funes, peão de uma estância no sul do Uruguai.

Tânia Farias em Desmontagem Evocando os Mortos - Poéticas da Experiência

Em resumo, certo dia o sujeito sofre um tombo e perde a capacidade de esquecer. Além das memórias mais remotas ou triviais, o presente resulta quase intolerável para ele, de tão rico e nítido. Na voz do narrador, em tradução do poeta gaúcho Carlos Nejar: "Pensei que cada uma de minhas palavras (que cada um de meus gestos) perduraria em sua implacável memória; entorpeceu-me o temor de multiplicar gestos inúteis".

No caso da desmontagem, o roteiro é decisivo para equilibrar o tempo expositivo e o evocativo, a fala e

a corporeidade, a musicalidade e o colorido latino dos figurinos, adereços e máscaras. Em formato intimista, com o público em semiarena, a atriz dispõe o trabalho a um só tempo autorreferencial e feito do movimento de dirigir-se a outro ser, percorrendo desde resíduos de pré-expressividade à cena em plenitude. Cada uma dessas quatro estações-personagens implicou um árduo percurso, meses a fio com seus pares, antes das respectivas temporadas originais. E agora são atualizados por meio da reinvenção da mulher que lhes deu um constructo.

O corpo de Tânia Farias é memorial de voz em primeira pessoa. Ao narrar alteridades ela tece pacientemente as gêneses, os durantes e as chegadas. As transformações causadas pela inscrição natural do tempo nas obras e nas consequentes circulações. Ao lembrar, verbalizar e corporificar, a atriz torna-se presença intermitente, ponte para esboços, escavações e sínteses jamais absolutas. Partituras físicas e vocais, silêncios preenchidos, bem como trechos de dramaturgia constituem disparadores para uma de/recomposição antropofágica das personagens a que dá sopro.

“Ao lembrar, verbalizar e corporificar, a atriz torna-se presença, intermitente, ponte para esboços, escavações e sínteses jamais absolutas.”

A “refazenda” abre com a Ofélia de Müller (1929-1995) e a disrupção da loucura, o corpo vibrátil diante da impossibilidade de diálogo. O autor para quem “escrever é uma luta contra o texto que surge” chegou a blocos de monólogos em que critica a experiência do Estado socialista na Alemanha Oriental (o que lhe custou censura) e questiona o papel do intelectual e do artista a partir da valorização da voz da mulher, aquela que Hamlet abafa e manda ao convento. Ele, o príncipe incapaz de aprender a amar.

Inspirada no ator polonês Ryszard Cieslak, discípulo do diretor compatriota Jerzy Grotowski, e no diretor e poeta francês Antonin Artaud, Tânia destaca a resistência muscular da irmã shakespeariana de Laertes como consequência da memória da dor do estupro do qual a atriz foi vítima, anos antes da estreia de *Hamlet máquina*. A contração total da carne acessaria, no dizer dela, a afetividade dos ossos. Sem vitimização, relata a violação coletiva cometida por três rapazes e um menor, uma criança de seus dez anos. Daí o entendimento da atuante de que Ofélia é uma força, não uma personagem.

E a versão de Müller de fato confere rebeldia a Ofélia com alusões diretas ou indiretas a Electra, que vingou a morte do pai na mitologia grega, e à jornalista, ativista e guerrilheira alemã Ulrike Meinhof (1934-1976), mãe de duas adolescentes, cofundadora da organização de extrema-esquerda Fração do Exército Vermelho (RAF, na sigla em alemão), mais conhecida como Grupo Baader-Meinhof. Uma mulher que difundiu ideias e pegou em armas para lutar contra a guerra, o fascismo, o nazismo; que defendeu os direitos humanos até ser presa, fazer greve de fome e suicidar-se.

A segunda voz evocada na desmontagem é a de Kassandra, talvez a mais parelha à personalidade de Tânia Farias, reconhecida pela poética de guerrilha dentro e fora de cena. “Faço a prova da dor como um médico que pinça o músculo para saber se está anestesiado. Eu pinço a minha memória. Talvez a dor morra antes da nossa própria morte”, afirma a personagem de Christa Wolf (1929-2011), que por sua vez bebeu do mito grego. A anti-heroína enuncia a verdade em tempos bélicos, acena com o gesto pacificador, mas não tem o poder de persuasão. Acaba engolfada pela brutalidade. O culto à clareza e a perspectiva humanista demandaram-lhe exercício multiplicador para lidar com as contradições em jogo.

A incisão e a liberdade de visões sociais e políticas de Kassandra ecoaram no perfil biográfico da atuante e de

Tânia Farias como Sophia em Desmontagem Evocando os Mortos - Poéticas da Experiência

sua casa. No início da década passada, a Tribo acabara de mudar de sede pela quarta vez, da região central para a zona norte, num galpão alugado. A intensa mobilização por um endereço permanente culminou, em 2008, na cessão de comodato pela Prefeitura de Porto Alegre, quando o núcleo artístico-pedagógico completava 30 anos[2]. O contrato circunscreveu terreno da Cidade Baixa, mesmo bairro central da terceira das cinco moradas. A medida foi respaldada pelo orçamento participativo municipal. O mecanismo governamental que depende da disponibilidade da população demandou construir um centro cultural vinculado à Tribo.

Atendo-se brevemente a esse tópico, Tânia cita como foi e ainda tem sido desgastante dialogar com autoridades públicas, majoritariamente masculinas, que tendem a menosprezar a interlocutora porque mulher, jovem, atriz e miúda – um ser de 1,56 metro que em cena se agiganta. Ela enfrentou atitudes machistas, hostis, dissimuladas. Inclusive no ambiente do teatro de grupo, quando integrou comissões nacionais para demarcar, conjuntamente, reivindicações da categoria. Ponderando-se resquícios persecutórios, é como se houvesse um campo de disputa do lado de lá e outro do lado de cá, nas relações interpessoais.

A profetisa Kassandra se indispõe com o pai, com o Estado. Briga com quem tiver que brigar para rechaçar o fatalismo do "matar ou morrer". Fala da preciosidade da vida, de sua fragilidade. "Age com uma loucura de potência, ao contrário da lógica masculina bélica"[3], como certa vez declarou a atriz em entrevista a este jornalista.

Após discorrer sobre a narrativa épica e o procedimento dramatúrgico da Tribo – de recortar e colar a partir da materialidade de um romance ou novela (de extensão mais curta, a exemplo do texto de Christa Wolf) –, o público é informado de que a dança do ventre foi praticada e estudada minuciosamente. O objetivo era incorporá-la à cena em que a personagem-título é iniciada no rito da deusa mãe Cibele, símbolo da fertilidade na natureza. Aos poucos, porém, os movimentos típicos dessa expressão milenar ficaram em segundo plano. Desapareceram os códigos coreográficos e resultaram subliminares na bagagem pessoal das atuantes ao longo dos treinamentos, ensaios e estudos. Assim, seus ventres permaneciam despertos, em estado consciente de irradiar energia corpórea. Nessa longa e por vezes dolorosa jornada de aprendizado e de descobertas do ofício, Tânia atravessou ainda uma das passagens finais do espetáculo, quando Kassandra é violentada por Ajax, guerreiro oculto no corpo do cavalo de madeira que cruza os portões de Troia para atacá-la – à princesa e à cidade por extensão.

Na obra seguinte, em vez do ventre, as mulheres concentraram os movimentos na região do quadril. No que a musicalidade e o ritmo dos tambores africanos contribuíram bastante. A apropriação da peça *A missão – Lembrança de uma revolução*, de Heiner Müller, converteu todos os negros em mulheres, como o coro de escravos. A questão racial desdobrou em gênero. Na trama, um grupo de revolucionários franceses vai à Jamaica, colonizada principalmente por ingleses, fomentar uma revolta de escravos. Temos um burguês, um camponês e um negro, este de nome Sasportas, interpretado por Tânia Farias.

Tânia Farias como Sasportas em Desmontagem Evocando os Mortos - Poéticas da Experiência

Minorias foram redimensionadas no estímulo à revolta encarnado por Sasportas, cuja atitude de não retornar ao solo dos colonizadores e juntar-se aos cidadãos que foram subjugados coloca em xeque o tema da traição. Dar musculatura às palavras é a ambição da atriz que pulsa a ação a partir da bacia, a pelve a unir os ossos ilíacos com o sacro e o cóccix.

A Jamaica, por sua vez, foi associada a outro país caribenho, o Haiti, primeiro a abolir a escravidão, em 1794, graças aos que resistiram bravamente com facões, paus e ferramentas. Vem daí a corajosa ascendência de um povo que padece das sequelas contemporâneas geradas, em parte, pelos desastres naturais. Como se não bastassem os sucessivos ciclos de convulsão sociopolítica, corrupção e miséria enfrentados sob ditaduras militares, entre o final da década de 1950 e os anos 2000. Aliás, nos últimos 12 anos o Haiti convive com forças da ONU a reboque da Missão das Nações Unidas para Estabilização do Haiti, a Minustah, encabeçada pelo Brasil e seu Ministério da Defesa, como se a etapa de colonização não cessasse.

A violência institucionalizada que boa parte da América Latina conheceu na pele, sob regi-

[2] Em 8 de junho de 2016 a Prefeitura de Porto Alegre comunicou o início das obras. O edifício de três andares e mezanino deve abrigar espaços multiusos e biblioteca. Está orçado em R$ 6,15 milhões, sendo R$ 1,4 milhão proveniente do MinC.

[3] SANTOS, Valmir. **A criação do horror**. In: Folha de S.Paulo, Ilustrada, p. 1, 16 mar. 2004.

me militar, domina o quarto espetáculo revisitado, *Viúvas – Performance sobre a ausência*. Um grupo de camponesas quer saber do paradeiro de seus filhos, maridos, pais ou irmãos. Tudo leva a crer que não estão vivos, foram "desaparecidos". Por isso pleiteiam o direito de enterrá-los. As mulheres são lideradas, não sem oposição, por aquela que ousa questionar o autoritarismo sem dourar a pílula: Sophia.

Essa personagem central na novela de Ariel Dorfman, *Viudas*, depois adaptada ao teatro em parceria com o estadunidense Tony Kushner, é a conexão definitiva de Tânia Farias e da Tribo à prática artística da desmontagem. Esta foi transmitida através de encontros, a partir de 2010, com o Grupo Cultural Yuyachkani, do Peru, e com a pesquisadora Ileana Diéguez, cubana radicada no México, nomes referenciais para sistematizar os processos criativos do ator e da atriz de teatro de grupo em contexto latino-americano[4]. Os atuantes peruanos Ana e Casafranca presentearam Tânia Farias com canções em quéchua que foram incluídas no espetáculo. A tradição andina é de fato um pilar em *Viúvas*, moldando a sonoridade e a ritualidade.

Sophia está na casa dos 70 anos. A capacidade de indignar-se provém da sabedoria da vida e do inconformismo por causa da afronta aos direitos humanos no vilarejo em que vive. Os homens foram extirpados da comunidade, território alvo de uma multinacional do agrotóxico. Desinteressada em caracterizar corporalmente uma septuagenária, a atriz agregou uma solução despojada e cirúrgica: sua Sophia mancava de uma das pernas, assim como a filósofa e economista polaco-alemã Rosa Luxemburgo (1871-1919), em consequência de uma cirurgia na infância. Quando a dramaturgia abre uma clareira em flashback para a personagem rememorar como conheceu seu amor, Miguel, numa festa cenicamente celebrada na partilha de pão e vinho com o público, a jovem Sophia aparece com os pés firmes no chão. Segundo a atuante, seu corpo estava inteiro, sem marcas. "A perna que não podia mover-se normalmente não esteve sempre aí. Era uma cicatriz, uma marca dos anos de espera."

Segundo a ensaísta estadunidense Susan Sontag (1933-2004), a fotografia constitui uma gramática e, mais importante, uma ética do ver. "Ao cabo, o resultado mais nobre da atividade fotográfica é dar-nos a sensação de que podemos sustentar o mundo inteiro sobre os ombros – como uma antologia de imagens"[5]. Sontag escreveu isso em tempos analógicos, mas a analogia nos serve. Na apresentação de *Evocando os mortos – Poéticas da experiência*, o pacto da artista com o público não tem filtros. É acústico. Tânia Farias emociona quando a narrativa abre janelas para tanto. Os olhos dizem. Ela sabe o que a presença do espectador é capaz de provocar. E o que as lembranças e os ancestrais ativam. É uma mão dupla: afeto, performance, pedagogia, silêncio. Tudo em nome dessa aprendizagem sem fim ou o teatro dos prazeres e das dores.

Como uma Cacilda Becker (1921-1969) que dirigiu comissão estadual de teatro, frequentou assembleias dos artistas, acreditou no trabalho de companhia (descontadas as gradações atuais) e foi feminista em muitos aspectos da vida quando essa formulação ainda não existia, Tânia Farias faz da desmontagem um inventário de escolhas que dizem muito a respeito da importância de sua arte para o teatro brasileiro. A cada mergulho criativo ela costuma adotar uma caixinha de imagens (nem sempre física, pode ser na cachola) e abrir um diário pessoal de montagem. Desmontar a desloca para outro lugar, pela e com a Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz.

Escrito no contexto do projeto Crítica Militante, iniciativa do site Teatrojornal – Leituras de Cena contemplada no edital ProAC de "Publicação de Conteúdo Cultural", da Secretaria do Estado de São Paulo. Artigo publicado em 24.out.2016. Parcialmente editado para a revista *Cavalo Louco.*

***Valmir Santos** é jornalista, crítico e coeditor do site Teatrojornal – Leituras de Cena. Autor de *Aos que virão depois de nós - Kassandra in process: o desassombro da utopia* (Tomo Editorial, 2005).

Tânia Farias como Kassandra em Desmontagem Evocando os Mortos - Poéticas da Experiência

[4] A prospecção para *Viúvas – Performance sobre a ausência* coincide com a realização, em 2010, de duas ações irrigadoras do pensamento e da prática da desmontagem no Brasil. A primeira foi o Festival de Teatro Popular – Jogos de Aprendizagem, de 5 a 11 de julho, que programou, entre outras atividades, os solos *Adiós Ayacucho*, com Augusto Casafranca, e *Rosa Cuchillo*, com Ana Correa, ambos do Grupo Cultural Yuyachkani e dirigidos por Miguel Rubio Zapata. Na ocasião, aconteceram duas demonstrações de trabalho: *A rebelião dos objetos*, com Ana Correa, e *Processos de criação*, com o paulista Eduardo Okamoto. A segunda ação foi o seminário "Teatro, Performance e Política", de 30 de novembro a 3 dezembro, em que Ileana Diéguez abordou o tema *Cenários liminares – teatralidades, performance e política* (ela é professora/pesquisadora no departamento de humanidades da Universidade Autônoma Metropolitana, na Cidade do México, e autora de *Des/tejiendo escenas. Desmontajes: procesos de investigación y creación*, 2009), e Zapata falou sobre *O corpo ausente (performance política)* – ele é cofundador do Yuyachkani. Foi nesse seminário que o diretor provocou Tânia Farias sobre quando ela faria sua desmontagem. A partir daí ficou mais claro, para a mesma, a percepção de "poéticas da experiência" em contraste com a prática da demonstração técnica disseminada desde a década de 1980. Em nível internacional, temos o exemplo do grupo dinamarquês Odin Teatret (com artistas como Eugenio Barba, Roberta Carreri e Julia Varley). No Brasil, em Campinas, o núcleo Lume Teatro (Luís Otávio Burnier e Carlos Simioni).

[5] SONTAG, Susan. **Ensaios sobre fotografia**. Rio de Janeiro: Arbor, 1981, p. 3.

O Ói Nóis na Memória lançou o livro

Ói Nóis Aqui Traveiz

Poéticas de Ousadia e Ruptura

com organização de

Paulo Flores e Tânia Farias